



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

Mass. Th.

3422

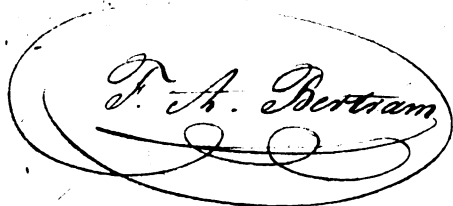
Tucker

<36621591050018

<36621591050018

Bayer. Staatsbibliothek

Klavierschule,
oder
Anweisung zum Klavierspielen
für
Lehrer und Lernende,
mit kritischen Anmerkungen
von
Daniel Gottlob Türk,
Musikdirektor bey der Universität zu Halle.



F. A. Berttram

Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe.

Leipzig und Halle.

Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig,
und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle. 1802.

Bayrische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



Seiner
Kaiserlichen Majestät,
Alexander dem Ersten,
Selbstherrscher aller Rußen ꝛc. ꝛc. ꝛc.

1912

1912

1912

1912

**Allerdurchlauchtigster,
Unüberwindlichster Kaiser,
Allergnädigster Kaiser und Herr!**

Ew. Kaiserliche Majestät beglücken Ihre Staaten nicht nur durch eine gerechte, weise und milde Regierung überhaupt, sondern auch ins besondere durch den huldreichen Schutz, welchen Allerhöchstdieselben den Wissenschaften und Künsten in einem ganz vorzüglichen Grade angeheißen lassen. Dies gab mir Muth, **Ew. Kaiserlichen Majestät** das gegenwärtige Lehrbuch, welches die vollkommnere Ausübung einer edeln und wohlthätig auf
das

das Herz wirkenden Kunst zum Gegenstande hat, in tiefster Unterthänigkeit zu widmen. Außerst glücklich würde ich mich schätzen, wenn diese unvollkommene Arbeit des gnädigsten Beyfalls eines so großen und von ganz Europa bewunderten Monarchen gewürdigt werden, und dadurch ihren Zweck, etwas zu mehrerer Verbreitung musikalischer Kenntnisse beizutragen, auch in Allerhöchstderselben Staaten erreichen sollte. Ich ersterbe mit der tiefsten Ehrfurcht,

Ew. Kaiserlichen Majestät

allerunterthänigster
Daniel Gottlob Türk.

V o r r e d e

z u r e r s t e n A u s g a b e .

Der vielen Anweisungen zum Klavierspielen ungeachtet, fehlte es doch bis jetzt noch an einem etwas vollständign Lehrbuche mit kritischen und hinlänglich erläuternden Anmerkungen. Größtentheils ließ man es seit mehreren Jahren dabey bewenden, das schon oft Gesagte immer wieder zu erklären, ohne die Gründe bestimmt anzuführen, warum dies oder jenes nur so, und nicht anders, seyn könne. Daher hatten wir bisher viele Klavier- und Orgelspieler, welche mit ziemlichen Talenten zur Musik nur sehr wenige Kenntnisse verbanden. Wenn man fast in allen Wissenschaften und Künsten den Unterricht gemeinnütziger und zweckmäßiger einzurichten suchte, bessere Methoden empfahl, die Lernenden zum Selbstdenken anleitete: so war doch dies nur selten der Fall bey dem angehenden Klavierspieler. Einzelne Ausnahmen beweiset nicht viel gegen die Richtigkeit dieser Behauptung.

Um jenem Mangel wenigstens einigermaßen abzuhelpfen, und dem Lernenden, wo möglich, von jedem bey'm Klavierspielen vorkommenden Gegenstande deutliche Begriffe bezubringen, und ihn zu einer richtigen Erkenntniß zu leiten, ließ ich mich in diesem Lehrbuche auf gewisse Untersuchungen ein, die ich außerdem lieber gespart hätte.

Da mir es ernstlich um Wahrheit zu thun war, so konnte ich oft nicht umhin, die Meinungen verschiedener Tonlehrer von anerkannten Verdiensten

V o r r e d e.

sten freymüthig und ohne alle Parteylichkeit zu prüfen. Mehrmals erklärte ich daher eingeschlichene Irrthümer und unrichtige Lehrsätze für das, was sie sind. Hoffentlich ist dies in einem anständigen Tone geschehen. Sehr gern werde aber auch ich Fehler eingestehen, wenn man mich durch überzeugende Gründe belehrt, daß ich in der That hier und da geirrt habe. Beweise von meiner Unparteylichkeit befinden sich unter andern S. 71, 312, 383, 435 u. in den mich selbst betreffenden Stellen.

Das Ganze ist, wie man bemerken wird, hauptsächlich für drey Klassen von Lesern bestimmt. Der größer gedruckte Text enthält das, was mit wenigen Ausnahmen Jeder, folglich auch der Lernende, wissen sollte. Die Anmerkungen möchten wohl größtentheils mehr für den Lehrer seyn. In den noch kleiner gedruckten Zusätzen oder Noten kommen verschiedene bloß historische, zum Theil aber auch solche Bemerkungen vor, welche dem forschenden Musiker Stoff zum weitem Nachdenken über diesen oder jenen Gegenstand der Kunst geben können.*)

Ich habe zwar keinesweges die Absicht, mein Buch vorläufig vertheidigen zu wollen; denn was wirklich gut ist, das muß sich selbst empfehlen, und das Schlechte wird doch durch keine Vertheidigung besser: es sey mir aber erlaubt, bloß über die angenommene Ordnung einige Worte zu sagen. Ich fand nämlich, daß es zuweilen unvermeidlich war, ein noch nicht erklärtes Kunstwort u. dgl. schon im voraus zu gebrauchen, wenn ich anders von dem zu erläuternden Gegenstande in einem gewissen Grade vollständig, und dabey zur leichtern Uebersicht desselben, ohne größere oder kleinere Einschaltungen, ununterbrochen handeln wollte. Aus diesem Grunde hielt ich es für rathsamer, das kleinere Uebel zu wählen, und da, wo es mir besonders nöthig zu seyn schien, auf denjenigen Paragraphen zu verweisen, in welchem ein solches Kunstwort u. erklärt worden ist. Außerdem zeigt auch

das

*) Für diejenigen, welchen mit kritischen Anmerkungen und ausführlichen Erläuterungen nicht gebient ist, gab ich vor einigen Jahren einen wohlfeilen Auszug aus meiner Klavierschule heraus, der aber natürlicher Weise nur das nöthigste enthält.

V o r r e d e.

Das am Ende beigefügte Register diejenigen Seiten an, auf welchen man über die eine oder die andere Materie mehr Unterricht findet. Wer eine ausführliche Anweisung zum Klavierspielen nach einem leichter zu übersehenden und zweckmäßigen Plane schriebe, der hätte in der That den gerechtesten Anspruch auf die Dankbarkeit aller Lernenden.

Deutlichkeit, faßliche Darstellung, Kürze und Bestimmtheit sind, wie bekannt, die nöthigsten Erfordernisse des Lehrstiles. Diesen Erfordernissen suchte ich nach Möglichkeit Genüge zu thun. Da es aber bey einem Lehrbuche vorzüglich darauf ankommt, für welche Leser es zunächst bestimmt ist: so mußte ich mir in dieser Rücksicht zuweilen gewisse Ausdrücke erlauben, die nun einmal in der Kunstsprache üblich sind, ob sie gleich nicht eben die besten seyn mögen. Dahin gehören unter andern: eine Note spielen, Terzen &c. greifen, Töne markiren, Manieren ausführen, steigende Intervalle, springende Sätze, Blasinstrumente, Klavierschule, muntere Constücke u. a. m. Besonders sah ich mich öfter genöthiget, statt einer Definition bloß eine längere Beschreibung zu wählen, weil ich verhältnißmäßig nur wenige Leser von wissenschaftlichen Kenntnissen voraussetzen konnte. Den Takt z. B. getraute ich mir nicht so zu definiren, daß der Anfänger sogleich und unfehlbar eine richtige Idee davon bekäme, ich nahm also zu einer Beschreibung meine Zuflucht. Uebrigens habe ich in Ansehung des deutschen Ausdruckes, der Orthographie &c. größtentheils unsers Adelsungs Grundsätze befolgt; daher findet man z. B. dessen ungeachtet, bey weiten, zwey (nicht: zwei &c.) Noten, ausfindig, partheyisch u. v. a. Nur bey denjenigen Stellen, welche ich aus andern Werken eintrückte, und bey den Titeln der citirten Bücher, hielt ich es für Pflicht, die von den Verfassern gebrauchte Orthographie unverändert beizubehalten.

Wenn ich hin und wieder das, was Andere schon gelehrt haben, der Vollständigkeit wegen mit aufnehmen mußte: so fügte ich doch auch verschiedene eigene Bemerkungen hinzu, die mich hoffentlich gegen den Vorwurf des Ausschreibens sichern werden. Daß ich aber von verschiedenen Neben-

din-

V o r r e d e.

dingen nur wenig sagte, und z. B. schon in der Einleitung einige ziemlich seltene oder gar nicht mehr gebräuchliche Klavierinstrumente fast nur namentlich anzeigte, dies bedarf wohl keiner Entschuldigung. Denn zu welcher Größe würde dieses Lehrbuch angewachsen seyn, wenn ich mich auf eine ausführliche Erklärung aller darin berührten Gegenstände hätte einlassen wollen.

Der Name des berühmten Mannes ist, dünkt mich, mehr werth, als sein Titel; daher habe ich das Herr x. durchgängig weggelassen. Die Männer, deren Schriften mich belehrten, sind in dem Buche selbst mehrmals genannt worden. Bey denjenigen, die ihren Namen vielleicht lieber gar nicht darin sähen, weiß ich mich nur damit zu entschuldigen, daß mir an der Verbreitung richtigerer Grundsätze mehr gelegen ist, als an der Gunst solcher Autoren, die ohne alle Einschränkung gelobt seyn wollen, oder jeden Zweifel gegen ihre Behauptungen schon für geffentlichche Beleidigung aufnehmen.

Noch sey mir der Wunsch vergönnt, daß dieses, mit allem Fleiße gearbeitete, Lehrbuch die Kenner wenigstens einigermaßen befriedigen, und ihrer Empfehlung nicht ganz unwürdig seyn möge.

Halle, im May, 1789.

V o r

V o r r e d e

z u r n e u e n A u s g a b e .

Meine Klavierschule erhielt zwar einen sehr ausgezeichneten Beyfall, und wurde in mehreren Schriften ungemein ehrenvoll erwähnt; allein dessen ungeachtet suchte ich dieser neuen rechtmäßigen Ausgabe derselben eine größere Vollkommenheit zu geben. Auch glaube ich mit einiger Zuversicht hoffen zu dürfen, daß sie durch verschiedene neu hinzu gekommene Bemerkungen nicht nur vermehrt, sondern auch in mehr als Einer Hinsicht wirklich verbesserte heißen könne. Indesß mag doch vielleicht noch manches stehen geblieben seyn, was umgearbeitet zu werden verdient hätte. Denn wer vermag es, selbst bey der sorgfältigsten Aufmerksamkeit, in eigenen Werken alle Mängel und Unvollkommenheiten zu entdecken?

Wenn man verschiedene, nur erst seit kurzem heraus gekommene, wichtige Werke nicht erwähnt findet: so bitte ich zu bedenken, daß an einem Buche, welches über sechzig Bogen stark ist, und mehr als tausend größtentheils zu transponirende Notenzeilen enthält, beynähe ein Jahr gedruckt wird, und daß man das Buch selbst schon vorher geschrieben oder verbessert haben muß.

Hier nur noch einige Worte über einen Nachdruck, welcher 1798. in Wien, auf Kosten der Musikalisch- Typographischen Verlagsgesellschaft (?) in Chr. Gortl. Täubels Officin gedruckt worden ist. Auf dem Titelblatte steht zwar: „Neueste verbesserte und in den Violschlüssel übersetzte Auflage;“ allein mir hat es nicht gelingen wollen, wirkliche Verbesserungen, wohl aber eine fast unzählige Menge Druckfehler darin zu finden. Sogar schon das Titelblatt enthält offenbare Unrichtigkeiten. In dem vor mir liegenden Exemplare stehen nämlich die Notenbeispiele bis Seite 72 im C-Schlüs-

V o r r e d e .

Schlüssel, und erst von dieser Seite an sind sie äußerst fehlerhaft und geschmacklos im G-Schlüssel gedruckt worden; folglich ist das „in den Violinschlüssel übersezte (?) Auflage“ nur zum Theil wahr. Auch hat mich der Verbesserer, ohne mein Gesuch, auf dem Titelblatte unter andern zum Organisten an der (dritten), „Stadt-Pfarrkirche zu St. Moritz in Halle“ befördert. — Von den übrigen Druckfehlern zeige ich hier nur einen einzigen sehr auffallenden an. Was S. 306 stehen sollte, das folgt nämlich (wenigstens in meinem Exemplare) erst S. 310; mithin hat man, ohne daß dies irgendwo bemerkt worden ist, nach S. 305 sogleich 310, hierauf S. 307, 308, 309, sodann aber 306, und hernach S. 311 u. s. w. zu lesen. — Ich bedaure alle diejenigen, welche sich etwa durch den oben angegebenen unterschämten Zusatz auf dem Titelblatte haben verleiten lassen, diesen äußerst inkorrekten, und dabei, meines Wissens, nicht einmal wohlfeilern Nachdruck zu kaufen.

Obgleich die Bogenzahl bey der gegenwärtigen, auf Schreibpapier gedruckten, Auflage beträchtlich stärker geworden ist, als sie vorher war: so habe ich doch dessen ungeachtet den Preis bloß um einige Groschen erhöht. Nur mußten die zwölf Handstücke wegbleiben. Diese schienen mir in einem Lehrbuche von der Art überhaupt entbehrlich zu seyn; auch waren deren verhältnißmäßig bey weiten zu wenige. Ueberdies habe ich vor einigen Jahren in zwey Theilen zusammen hundert und zwanzig, wie mich dünkt, zweckmäßiger und bereits wieder neu aufgelegte Handstücke für angehende Klavierspieler heraus gegeben.

Allen denjenigen, welche die erste Auflage dieser Klavierschule so wohlwollend beurtheilten und empfahlen, bezeige ich meinen lebhaftesten Dank, und hoffe, daß die gegenwärtige Ausgabe ihres Besfalles noch würdiger seyn werde.

Halle, im September, 1802.

Der Verfasser.

Ein-

E i n l e i t u n g.


§. 1.

Alle diejenigen Instrumente, welche vermittelst einer Klaviatur (Tastatur) gespielt werden, pflegt man im Allgemeinen Klavierinstrumente zu nennen. Deren giebt es aber so viele, daß ich mich hier, zur Schonung des Raumes, bloß auf eine möglichst kurze Anzeige derselben einschränken muß. Zu den Hauptarten rechne ich, außer dem eigentlichen Klaviere — von welchem nachher mehr — die Orgel, den Flügel und das Pianoforte, (Sortepiano.)

§. 2.

Die Orgel ist bekanntlich ein aus vielen Pfeifen zusammen gesetztes Instrument, worauf der Ton vermittelst dieser Pfeifen und des darin geleiteten Windes hervor gebracht wird. Diejenigen Leser, welche von den einzelnen Theilen dieses großen, und in gewisser Rücksicht vollkommensten, Instrumentes nähere Kenntniß zu haben wünschen, verweise ich auf die Schriften von Adlung, Bendeler, Sorge, Werkmeister, Halle, Don Bedos, Knecht, J. J. Klein, Schlimbach u. a. m. Unter Positiv (Portativ) und Regal (Regalwerk) versteht man kleine Orgeln.

Der Flügel oder das Klavicymbel, italienisch *Cembalo*, *Clavicembalo*, französisch *Clavecin* oder *Claveffin*, ist wohl bekannt genug. Ich bemerke daher nur, daß die messingenen oder stählernen Saiten desselben durch kleine, in den so genannten Docken (Tangenten) befindliche Federhaken geschnellt und in Vibration gesetzt werden. Wenn der Körper dieses Instrumentes aufwärts steht, so wird es Klavicymbelium oder ein stehender Flügel genannt. Das Spinett ist

Türk's Klavierschule.  eine

eine kleine gemeiniglich nur einschörige *) Art von Flügel, worauf die Saiten schräge, nämlich von der rechten zur linken Hand, gezogen sind.

Das Pianoforte hat die Form eines Flügels von mäßiger Größe, die Saiten werden aber durch hölzerne u. Hämmerchen angeschlagen. Man kann auf diesem jetzt mit Recht sehr beliebten Instrumente, wie auf dem Klaviere, bloß vermittelst des stärkern oder schwächern Anschlages, folglich auch ohne einen dabey angebrachten Zug zu gebrauchen, stärker oder schwächer spielen. Verschiedene kleine und neuere Arten davon haben die Form eines Klaviers. Da seit einiger Zeit auch mehrere deutsche Künstler vortreffliche Pianoforte's verfertigen, so können wir nunmehr die englischen u. fuglich entbehren.

Hier in einer Anmerkung beyläufig noch einige Worte von verschiedenen andern, zum Theil weniger bekannten, Klavierinstrumenten.

Das Pedal, (Fußklavier,) welches gewöhnlich nur die tiefern zwey Oktaven enthält, und mit den Füßen gespielt wird, ist ein besonderes Instrument für den Bass zum Klaviere u. Außerdem haben auch bekanntlich die (meisten) Orgeln ein Pedal.

Das Pantalon, (Pantaleon,) ein von seinem Erfinder Pantaleon Hebenstreit so genanntes Instrument mit Darmsaiten, ist eine verbesserte Art des Hackbretes, welches ursprünglich mit Albpfeilen geschlagen, in der Folge aber auch vermittelst einer Klaviatur gespielt wurde; so wie es denn noch jetzt mit Drahtsaiten, Hämmern und Zügen unter demselben Namen hin und wieder üblich ist.

Hämmerpantalone, Hämmerwerke u. wahrscheinlich aus dem vorigen entstanden, sind dem Klavicymbel, auch dem Klavicytherio in der Form ähnlich; die Saiten werden aber durch Hämmerchen angeschlagen.

Klaviorganum nennt man ein Positiv, bey welchem zugleich ein Spinett angebracht ist.

Das Cembal d'Amour, (Clavecin d'amour,) dessen Erfinder der verstorbene Silbermann in Straßburg war, wird durch Klapiertangenten mitten an die darauf befindlichen sehr langen Saiten angeschlagen, so daß beyde Theile derselben klingen: weil nämlich das Instrument auf beyden Seiten einen Steg und Resonanzboden hat. Das Griffbrett liegt nicht links, wie bey dem Klaviere, sondern ziemlich in der Mitte.

Das Geigenwerk, (Geigeninstrument, Violdigambenwerk, die Klaviergambe, der Geigenklavicymbel, nürnbergisches Geigenwerk u.) von ei-

*) Einschörig heißt ein Instrument, wenn jeder Ton desselben nur vermittelst einer einzigen Saite hervor gebracht wird; zweyschörig setzt also für jeden Ton zwey, dreyschörig aber drey Saiten voraus. Daher sagt man ein zwey- oder dreyschöriger Flügel.

Zwey oder drey Saiten, die für einen und ebendenselben Ton bestimmt sind, oder welche vermittelst Einer Taste angeschlagen werden, nennt man ein Chor. Es hat z. B. der Ton c sein eigenes Chor Saiten, ein dergleichen u. s. f.

nem nürnbergischen Bürger, Hans Sayde im Jahre 1610 *) erfunden, ist ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument, welches unter dem Körper ein Rad hat, wodurch andere kleine Räderchen umgetrieben werden. Drückt man eine Taste nieder, so wird die Saite durch ein Rädchen klingend gemacht. Das größere Rad muß, vermittelt eines dabey angebrachten Trittes, mit dem Fuße in Bewegung gesetzt werden.

Der Bogenflügel, ein durch Gleichmann, Ficker 2c. in neuern Zeiten wieder bekannt gewordenes, und von Hohlfeld im Jahre 1754 merklich verbessertes Geigenwerk, worauf der Ton, wie auf der Violine 2c. vermittelt eines mit wirklichen Pferdehaaren bespannten Bogens hervor gebracht wurde. Einige neuere Arten von Bogenflügel oder Bogenklavier findet man im zweyten Jahrgange der allgem. musikalischen Zeitung, S. 309. f. und S. 475. f. desgl. im Journale des Luxus und der Moden, Februar, 1801. S. 82. ff. beschrieben.

Das Bogenhammerklavier ward vor einiger Zeit von J. C. Greiner in Weßlar erfunden. Es besteht aus zwey Klavieren, wovon das obere mit Draht: das untere aber mit Darmsaiten bezogen ist. Beyde Klaviere können einzeln oder zugleich gespielt werden. Das Erstere ist mit Hämmern versehen; das Letztere wird vermittelt eines künstlich verfertigten Bogens gestrichen. (Cramers Magazin der Musik, erst. Jahrgang, S. 654 ff.)

Die Leyer verdient deswegen mit genannt zu werden, weil das Geigenwerk daraus entstanden zu seyn scheint.

Das Lautenklavier, ein besonderes Instrument (nicht ein einzelner Zug) mit Darmsaiten bezogen, dessen Ton dem Klange der Laute ähnlich ist.

Der Theorbenflügel, eine Nachahmung der Theorbe. **)

Das Pandoret hat über den Saiten des Klaviers noch andere, welche durch hölzerne Doeken angeschlagen werden, wodurch die Pandore (eine Art von Zither) nachgeahmt wird.

Das Harfenklavier ist ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument, dessen Ton vermittelt der angebrachten metallenen Stifte so schnarrend wird, wie auf der Davidsharfe.

Das (schlechthin so genannte) Instrument; (*Symphonia, Magadis, Pectis, Virginal*,) eine Art von Klavier oder Klavichymbel, worauf die Saiten, wie bey dem Spinette, schräge liegen; jedoch hat es die völlige Anzahl Töne.

Das Fortbien, eine Art von Pianoforte, in der Form eines Klaviers, von Friederici. Die Benennung Fortbien gab ihm der Erfinder zum Unterschiede des Forte-piano's. (Gerbers Lexicon der Tonkünstler, Anhang, S. 82.)

Das *Clavecin Royal*, ebenfalls eine Art von Pianoforte, nur mit einigen Abänderungen, von Wagner.

Das Bellsfonoreal (*Bellfonore*) soll, nach Jürgensens eigener Beschreibung, „die Wirkung eines guten Flügels, Dresdner Klavecin Royals, Fr. erici-

A 2

schen

*) Galiläus und Andere behaupten, dieses Instrument sey noch älter.

**) Die Theorbe hat der Laute ihren Ursprung zu verdanken. Beyde sind, dem Baue nach, wenig von einander verschieden; doch kann die Theorbe, weil sie in der Tiefe mehrere Töne hat, als die Laute, bequemer zum Spielen des Generalbasses gebraucht werden.

„schen Fortbiens und aller Arten vom Fortepiano zusammen, und zwar wohl kommen hervor bringen.“

Die *Harmonika*, *) ein allgemein geschätztes, und vorzüglich zum Ausdrucke während der Leidenschaftern geeignetes Instrument, auf welchem der Ton nicht durch Saiten, sondern durch gläserne, (Schalen) von verschiedener Größe erzeugt wird. Gegenwärtig spielt man es auch vermittelst einer Klaviatur. (J. L. Kölligs Fragment über die Harmonika.)

Das Orchestrion vom Abt Vogler ist, seiner eigenen Anzeige zu Folge, eine von ihm „neu erfundene Orgel, die vergleichungsweise mit wenigen, (nämlich mit 137) Pfeifen alle Instrumente tuschend nachahmt, und ein ganzes Orchester darstellt.“

Das ebenfalls so genannte Orchestrion von T. A. Kunz besteht aus einem größern, flügelartig gestalteten Fortepiano, mit welchem ein Orgelwerk verbunden ist. Das ganze Werk enthält 230 Saiten und 360 Pfeifen. (Allgem. musikalische Zeitung, erster Jahrgang, S. 88. ff.)

Das Nagelklavier erfand Träger in Bernburg. Auf diesem Instrumente wird, vermittelst eines mit Geigenharze bestrichenen leinenen Bandes, der Ton durch eiserne Stifte hervor gebracht. (Berliner musikalische Monatsschrift, Jul. 1792; und allgem. musik. Zeitung, zweyt. Jahrgang, S. 31.)

Das *Animo-Corde* von J. J. Schnell ist durchgehends dreychörig bezogen; die Saiten der obern drey Oktaven sind mit Seide übersponnen. Der Ton wird dadurch erzeugt, daß vermittelst zweyer Blasbälge der Wind die Saiten in Vibration bringt. (Allgem. musikalische Zeitung, erst. Jahrgang, S. 41.)

Das Apollonion von J. Z. Völler besteht 1) aus einem flügelartigen Fortepiano, dessen Resonanzboden aber aufrecht steht; 2) aus einem Pfeifenwerke, und 3) aus einem Automat. Das Instrument hat zwey Klaviere, und kann als Fortepiano allein, oder auch in Verbindung mit dem Pfeifenwerke gebraucht werden. (Allgem. musikalische Zeitung, zweyt. Jahrgang, S. 767.)

Die Benennung Clavicylinder gab E. S. J. Chladni einem von ihm erfundenen Instrumente, zu dessen unentbehrlichsten Bestandtheilen eine Tastatur und ein gläserner oder mit Glas bekleideter Cylinder gehören. Man kann auf diesem unverstimmbaren Instrumente, nach der Versicherung des Erfinders, jeden Ton nach Belieben mit anwachsender oder abnehmender Stärke aushalten. (Allgem. musikalische Zeitung, zweyter Jahrgang, S. 305. ff. und dritter Jahrgang, S. 386.)

Die Orphica von Köllig ist ein mit Draht- oder Darmsaiten bezogenes, aber sehr kleines, Bassinstrument von lieblichem Tone. Der Umfang erstreckt sich auf vierhalb Oktaven, nämlich vom Contra C bis zum zweygestrichenen c. Die gedachte Benennung wählte der Erfinder deswegen, weil das Instrument in Hinsicht der Form mit der Lyra des Orpheus eine Ähnlichkeit hat, vorzüglich aber wegen der Schwingungen frey gespannter Saiten. (Journal des

*) Eine Erfindung des Dr. Franklin; wenigstens vollendete dieser, was Puckeridge vorher nur darsel ahndete. In Deutschland ward die Harmonika zuerst durch die Engländer Mrs. Davies, und etwas später durch den Baden-Durlachischen Hoforganisten Friedl bekannt.

Lugus und der Roden, Februar, 1796. und J. J. Kleins Lehrbuch der theoretischen Musik, S. 146.)

Die Känorphica, ein ebenfalls von Kötlig erfundenes Geigenbogen-Instrument, besteht aus einem Bische, an welchem sich vordem die gewöhnliche Klavier-Kastatur befindet; am entgegen gesetzten Ende aber erhebt sich in perpendicularer Richtung die Orphica, an deren Hauptstäben die Saiten frey, wie bey der Harfe, befestigt sind. Jede Saite hat ihren eigenen wirklichen Geigenbogen.“ (Journal des Lugus 12. Februar, 1801.)

Eine ausführlichere Beschreibung der meisten angezeigten ältern (und vieler andern weniger gebräuchlichen) Klavierinstrumente findet man in Adlung's *Musica mechanica* org. 2. Band; desgleichen in seiner Ausleitung zur musikalischen Gelahrtheit, nach der Allerschen Ausgabe S. 396 bis 693. Hier mehr davon zu sagen, ist wider meinen Zweck. Einige der erwähnten Instrumente sind ohnedies schon längst wieder vergessen; andere, besonders neuere Arten, die oft nur dem Namen nach und in Nebendingen von einander verschieden sind, möchten wohl nicht allgemein bekannt werden. Noch andere, z. B. die Melodica von J. A. Stein, den Tangentenflügel von Schmal und Spät, das Meyersche Bogenklavier, das Pianoforte mit einer Schwebung von Schenk 1c. mußte ich deswegen mit Stillschweigen übergehen, weil mir keine genaue Beschreibung davon zu Gesicht gekommen ist.

Es wäre zu wünschen, daß doch endlich ein sachkundiger Gelehrter über die so nöthige Verbesserung der musikalischen Instrumente ein, für jeden nicht ganz unwissenden Instrumentmacher, faßliches Lehrbuch schreiben möchte, welches auf die dazu erforderlichen Kenntnisse in der reinen Mathematik, besonders aber der Mechanik, Baukunst, Physik 1c. gegründet wäre. Da in der praktischen Musik so sehr viel auf gute Instrumente ankommt, so muß man sich wundern, woher es gekommen seyn mag, daß wir seit so vielen Jahren kein eigenes beträchtliches Werk mit neuen, für den Bau der Instrumente wichtigen Entdeckungen, zum Gebrauche für angehende Instrumentmacher 1c. erhalten haben. Die wenigen Schriften, die davon handeln, erschöpfen diesen Gegenstand noch lange nicht.

§. 3.

Das Klavier oder Klavichord ist so allgemein bekannt; daß ich die Leser mit einer überflüssigen Beschreibung desselben nicht aufhalten will; aber der Erfinder dieses so beliebten Instrumentes, welches anfangs freylich noch sehr unvollkommen war, verdient hier billig genannt zu werden. Nach Prinzens und verschiedener anderer musikalischen Schriftsteller Bericht soll es Guido von Arezzo, ein um die Musik sehr verdienster Benediktinermönch, erfunden haben.*) Er lebte ungefähr in der

*) Welches aber Einige bezweifeln. (Arteaga's Geschichte der italienischen Oper, erst. Band, S. 119; desgl. Forkels allgemeine Geschichte der Musik, zwent. Band, S. 287. Doch vermuthet der Verfasser dieses vortrefflichen Werkes, S. 375. daß Guido befestigte Hölz-

der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts;*) folglich wäre das, wahrscheinlich aus dem Monochord entstandene, Klavier etwas über 700 Jahre alt.

Das Monochord (der Einsaiter) bestand ursprünglich bloß aus einem etwa anderthalb Ellen langen Brete, worüber man eine Saite spannte; unter derselben war ein beweglicher Steg angebracht, vermittlest dessen man die Intervalle (Tonweiten) nach ihren Verhältnissen abmessen konnte. Man hat gegenwärtig Monochorde mit dreyn oder vier Saiten. **) Auch verfertigt man, des bessern Klanges wegen, hohle Monochorde, die einen Resonanzboden und Tasten zc. haben. Es giebt noch alte Klaviere, auf welchen dreyn bis vier Tasten an Ein Chor Saiten anschlugen; dadurch wird die obige Vermuthung, daß nämlich das Klavier aus dem Monochord entstanden sey, noch wahrscheinlicher.

§. 4.

Die wichtigsten Eigenschaften eines guten Klavieres sind:

- 1) Es muß einen starken, vollen, aber zugleich angenehmen und singenden Ton haben, welcher sich nicht gleich nach dem Anschlage der Tasten wieder verliert, sondern wenigstens vier (bis sechs) Achtel lang in einem mäßig langsamen Adagio fortklingt;***) und die Webung deutlich hören läßt.
- 2) Jeder Ton muß, in Rücksicht der ihm zukommenden Stärke und des angenehmen Klanges, dem andern gleich seyn.
- 3) Es muß sich ziemlich leicht****) und durchgängig gleich (ohne daß Eine Taste schwerer nieder zu drücken ist, oder tiefer fällt, als die Andere,) spielen lassen; es darf nicht klappern, (knarren; knistern,) oder sonst ein Geräusch verursachen. Die Tasten müssen nicht nur selbst mit einer großen Geschwindigkeit und Schnellkraft wieder in die Höhe springen, sondern auch den Finger gleichsam nachheben helfen.
- 4) Es muß bundsfrey seyn, das heißt: jede Taste muß ihre eigenen Sai-

zer oder irgend etwas unsern Tasten Aehnliches bey dem Monochord angebracht, und dadurch den Grund zur Erfindung des Klavichords gelegt habe.)

*) Andere behaupten, er habe erst im dreizehnten Jahrhundert gelebt.

**) In diesem Falle ist freylich die beybehaltene Benennung Monochord oder Einsaiter nicht mehr passend..

***) Dies ist nur von den tiefsten bis ungefähr zu den mittlern Tönen zu verstehen; denn in den höhern Oktaven möchte man auf einem Klaviere den Ton wohl schwerlich so lange unterhalten können.

****) Wenn die Tasten gar zu leicht niederfallen, so gewöhnt man sich bald an eine matte Spielart, und kann hernach auf dem Flügel, der Orgel zc. nicht gut fortkommen.

Saiten (Chöre) haben, so daß z. B. nicht c und cis, oder cis und d u. durch die nämlichen Saiten hervor gebracht werden.

Ein Klavier, welches nicht bundfrey (oder gebunden) ist, kann man nicht gehörig rein stimmen; von zwey auf Einem Chore Saiten zugleich angeschlagenen Tönen hört man nur den höhern Ton; gewisse Passagen können gar nicht, oder nur verstümmelt darauf heraus gebracht werden u. dgl. m.

- 5) Der Umfang muß sich wenigstens vom großen C, oder lieber vom Contra F, bis zum dreigestrichenen f erstrecken. Man versetzt so gar schon Klaviere, die einen noch größern Umfang haben.
- 6) Man muß den möglichsten Grad der Stärke und Schwäche darauf hervor bringen können, ohne daß der Ton dadurch rauh oder undeutlich wird.
- 7) Es muß die Stimmung gut halten. Die Löcher, worin die Wirbel stecken, müssen daher gut und dauerhaft gearbeitet seyn. Durch den Gebrauch der Züge, besonders des so genannten Celestines, Pantomons u. verstimmt sich das Klavier leicht; da nun noch überdies der Lernende dabey einen schlechten (hackenden) Vortrag bekommt, so sind die Züge, im Ganzen genommen, eben nicht zu empfehlen.
- 8) Es muß eine richtige Mensur haben, das heißt: die Saiten müssen, in Absicht auf die Länge und Stärke, ein richtig abgemessenes Verhältniß gegen einander haben, sonst halten sie nicht, oder sie geben einen dumpfen Ton und verstimmen sich fast immer; nimmt man die Saiten schwächer, so wird der Ton zu jung, (dünn, nicht voll genug.)

Daß übrigens ein Klavier von gutem trockenem Holze und dauerhaft gearbeitet seyn müsse, versteht sich von selbst.

Anm. Die vorzüglichsten einzelnen Theile eines Klaviers sind folgende: 1) Der länglich viereckige Kasten, welchen die Instrumentmacher auch das *Corpus* nennen. Dieser Kasten besteht aus der (obern) Decke, dem Boden und vier Seitenwänden. 2) Der aus sehr feinem Tannenholze u. gefertigte Resonanzboden, vermittelt dessen der Ton verstärkt und länger fortklingend erhalten wird. 3) Der etwas geschweifte und in schräger Richtung über den Resonanzboden laufende Steg, wodurch die Länge der wirklich klingenden Saiten bestimmt wird, weil nämlich der Steg gleichsam die Gränze ist, wo das Vibriren der Saiten aufhört. 4) Die Wirbel, vermittelt welcher die darauf gewundenen Saiten mehr oder weniger gespannt werden können. 5) Der Balken oder der Wirbelstock, (ein innerer Theil von Holz,) der zur Befestigung der Wirbel dient, und worauf zugleich der Resonanzboden mit ruht. 6) Die Tasten, (Klaves,) von welchen im ersten Capitel ausführlicher gehan-

handelt wird. 7) Der Wagbalken oder dasjenige Stück Holz, auf welchem die Tasten liegen, und worin die so genannten Einhängestifte sitzen. 8) Die Saiten, von welchen die tiefsten, des vollern Tones wegen, gemeinlich mit Silberdraht übersponnen werden. Mehrere Bemerkungen darüber folgen weiter unten. — Einige noch unbedeutendere einzelne Theile eines Klaviers, und verschiedene andere dabey vorkommende Kunstausdrücke muß ich der Kürze wegen übergehen.

§. 5.

Der beträchtlichste Vorzug, welchen das Klavier zc. vor den übrigen Saiten- und Blasinstrumenten ohne eine Klaviatur hat, besteht darin, daß man bequem ganze Tonstücke zwey- drey- vier- und mehrstimmig darauf spielen kann; welches bey andern Instrumenten — etwa die Harfe und einige weniger übliche Instrumente ausgenommen — nicht so ganz uneingeschränkt der Fall ist.

Ein geschickter Spieler bringt zwar auch auf der Violine, dem Violoncell zc. mehrstimmige Griffe heraus; allein es wird dazu schon viele Fertigkeit erfordert, und im Ganzen genommen können vergleichungsweise doch nur wenige Passagen vollstimmig gespielt werden.

§. 6.

Auch der Umfang von vier bis fünf Oktaven, welchen kein anderes Instrument hat, gehört unstreitig mit zu den Vorzügen des Klaviers. Denn daß man mit vielen Tönen mehr ausrichten könne, als mit wenigen, darf ich wohl als erwiesen voraus setzen.

Es ist bekannt, daß die Flöte, Hoboe und mehrere Instrumente nur einige Töne über zwey, wenigstens nicht drey bequem heraus zu bringende Oktaven enthalten. Die Violine, Viole, das Violoncell zc. haben zwar einen größern Umfang, jedoch erstreckt sich derselbe nicht weit über drey brauchbare Oktaven; man müßte denn die höchsten pfeifenden Töne, mit welchen uns gegenwärtig viele Geiger zc. zum Staunen zwingen wollen, auch noch für musikalische Töne gelten lassen. —

§. 7.

Daß man es in Ansehung der Geschwindigkeit auf dem Klaviere weiter bringen kann, als auf den mehrsten andern Instrumenten, dies verdient gleichfalls mit unter die Vorzüge desselben gerechnet zu werden.

Ich verdanke es den Geigern und allen übrigen Instrumentisten nicht, wenn sie den Klavier Spielern diesen Vorzug streitig zu machen suchen, weil Jeder mit Recht für sein Instrument eingenommen ist, und es dem Andern nicht nachgesetzt

gesetzt wissen will. Indes findet man doch weit mehrere außerordentlich fertige Klavierspieler, als andere Instrumentisten. Auch ist hier nicht von einzelnen Passagen, sondern vom Ganzen, die Rede.

§. 8.

Einige kleine Nebenvorzüge scheinen mir unter andern noch diese zu seyn, daß das Klavier, wenn man es gehörig in Acht nimmt, ohne viele Kosten in gutem Stande erhalten werden kann, und wegen der Drahtsaiten die Stimmung länger hält, als manches andere Saiteninstrument; daß ferner auch das Frauenzimmer mit Anstand darauf spielen und dazu singen kann; daß es sogar solche Personen erlernen können, welche, außer den dazu erforderlichen gelenken u. Fingern, eben nicht den stärksten Körper und die gesundeste Lunge haben.

§. 9.

Vor den meisten übrigen Klavierinstrumenten hat das eigentliche Klavier oder Klavichord noch die besondern Vorzüge, daß man auf demselben die Bewegung u. vortragen, alle dem Instrumente eigene Grade der Stärke und Schwäche schnell abwechselnd hervor bringen, und folglich mit weit mehr Ausdruck darauf spielen kann, als z. B. auf dem Flügel, auf der Orgel u. dgl.

§. 10.

Bei allen diesen Vorzügen ist das Klavichord doch auch in mancher Rücksicht sehr unvollkommen, wie kein Unparteyischer leugnen wird. So gehört z. B. die kurze Dauer des Tones, wovon aber die Orgeln u. ausgenommen sind, unstreitig zu den Unvollkommenheiten dieses Instrumentes. Denn es giebt wohl nur sehr wenige Klaviere, worauf in mäßig langsamem Zeitmaße der Ton drey bis vier Viertel lang — besonders in den höhern Oktaven — gleich stark fortklingt; da man hingegen auf verschiednen andern Instrumenten einen Ton ganz bequem mehrere Takte hindurch, mit ab- und zunehmender Stärke, aushalten kann. Und leider! müssen wir auch dieses, so trefflich wirkende, Abnehmen und Anwachsen (Anschnellen, Zunehmen) des Tones bey dem Klavichord entbehren.

§. 11.

Auch die Schwäche des Tones ist eine Unvollkommenheit des Klavieres. Denn obgleich die Stärke nicht immer ein Vorzug seyn mag, so

so ereignen sich zuweilen doch Fälle, z. B. wenn man eine Singstimme begleiten, oder ein Trio mit irgend einem andern Instrumente spielen will, wo man wohl einen etwas stärkern Ton wünschen möchte.

§. 12.

Eine dritte, aber weniger auffallende, Unvollkommenheit besteht darin, daß man auf dem Klaviere z. auch bei der besten Stimmung, nie ganz rein spielen kann. Denn da, nach der gegenwärtigen Einrichtung, mehrere Töne, z. B. cis und des, dis und es, e und fes z. die eigentlich in Ansehung der Höhe von einander verschieden seyn sollten, vermittelst einer und ebenderselben Taste hervor gebracht werden müssen: so folgt hieraus augenscheinlich, daß es nicht möglich ist, ein solches Klavierinstrument vollkommen rein zu stimmen.^{*)} Indes ist unser Ohr schon so verwöhnt, daß es diese kleine Abweichung von der größten Reizigkeit vertragen kann. Ein Klavier gilt daher immer noch für rein gestimmt, wenn es übrigens gut temperirt ist.

§. 13.

Der angezeigten und vielleicht noch mehrerer Mängel ungeachtet, findet das Klavier doch immer noch sehr viele, wo nicht die meisten Liebhaber. Und dies könnte schon einigermaßen einen Beweis davon abgeben, daß die Vorzüge desselben sehr überwiegend seyn müssen, besonders da dieses Instrument nicht so gar leicht zu erlernen ist. Vielleicht hat auch der Umstand, daß so viele große Tonsetzer für das Klavier geschrieben haben, zur fast allgemeinen Schätzung desselben beigetragen.

§. 14.

Zum Lernen ist das Klavier, wenigstens im Anfange, wohl unstreitig am besten; denn auf keinem andern Klavierinstrumente läßt sich die nöthige Feinheit im Vortrage so gut erwerben, als auf diesem. Kann man in der Folge ein gutes Fortepiano, oder allenfalls einen Flügel daneben haben, so ist der Nutzen für den Lernenden desto größer; denn die Finger bekommen durch das Spielen auf diesen Instrumenten mehr Stärke und Schnelkraft. Nur darf man nicht immer auf dem Flügel spielen, weil dies zum Nachtheile des guten Vortrages geschehen würde.

Wer

^{*)} Eine nähere Erklärung dieses Paragraphen wird weiter unten vorkommen.

Wer nicht beides haben kann, der wähle das Klavier.*) Je besser aber das Instrument ist, je mehr Nutzen hat der Lernende davon. Denn auf einem guten Klaviere wird er sich weit lieber üben, und mit mehr Ausdruck spielen lernen, als wenn er auf einem alten elenden Kasten klappern muß, wie dies Letztere bey Anfängern nur allzu oft der Fall ist.

§. 15.

Das Klavier muß, in dem §. 12. angenommenen Sinne, immer rein gestimmt seyn, wenn anders das Gehör nicht verdorben, und der Schüler dadurch zur Erlernung des Singens oder eines andern Instrumentes, z. B. der Violine u. — wobei sehr viel auf das Reingreifen ankommt — unfähig werden soll. Daß manche Lehrer dies nicht bedenken, und ihre Schüler öfter mehrere Wochen hindurch auf einem verstimmtten Klaviere spielen lassen, ist kaum verzeihlich.

§. 16.

Je früher man den Anfang im Klavierspielen macht, desto weiter kann man es, wenigstens in Ansehung der Fertigkeit, darin bringen; denn im zarten Alter sind die Finger noch so biegsam, daß man mit weit geringerer Mühe sich einen ziemlichen Grad der Fertigkeit erwerben kann, als wenn sie schon etwas steifer und unbiegsamer geworden sind. Man kann daher je früher je besser, wenn es übrigens die Größe und Stärke der Finger erlaubt, das heißt, ungefähr zwischen dem achten und zwölften Jahre, den Anfang machen.***) Es ist zwar nicht unmöglich, daß auch erwachsene Personen das Klavier noch erlernen können; allein wohl nur Wenige davon dürften es darauf zu einer ausgezeichneten Fertigkeit bringen.

B 2

§. 17.

*) Das Nischmeyer in seiner Anweisung: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 2. schreibt: „Eben deswegen habe ich den Flügel, so wie das Klavichord, gar nicht für die rechten Instrumente, auf denen sich ein gutes Spiel lernen läßt. Der Ausdruck welchen man auf dem Letztern hervorbringen will, verursacht unendliche (?) Verdrehungen der Finger u. s. w.“ dies mag er selbst verantworten. Zum Glück für das Klavier steht jedoch S. 58. daß es nächst dem Pianoforte das beste Instrument für den musikalischen Ausdruck sey. Der Verfasser scheint es sonach S. 2. wo noch vieles zum Nachtheile des armen schwachen Klaviers gesagt wird, so böse nicht gemeint zu haben. — Zwar ist vorzüglich in dem letzten Jahrzehnt das Pianoforte sehr in Aufnahme gekommen; indeß kann und wird neben demselben das Klavier wahrscheinlich auch noch fernhin bestehen.

*) Narpurg bestimmt sogar das sechste bis siebente Jahr als das bequemste Alter zum Anfange im Klavierspielen. (Die Kunst das Clavier zu spielen, dritte Auflage, S. 1.)

§. 17.

Das Wichtigste, wofür man anfangs zu sorgen hat, ist ein guter Lehrer. Gewöhnlich wird es in diesem Stücke versehen; denn das Vorurtheil: die Anfangsgründe kann man bey einem Jeden erlernen, ist fast allgemein. Man glaubt etwas zu ersparen, nimmt den wohlfeilsten an, und läßt sich im Grunde weit mehr kosten, als bey dem theuersten. Die Erfahrung bestätigt es nämlich, daß ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Seinigen in einem ganzen Jahre. Wie viel Zeit und Mühe geht nicht noch überdies dabey verloren? Denn gemeinlich fängt der Lernende, wenn er schon mehrere Jahre hindurch ohne richtige Grundsätze unterrichtet worden ist, und endlich, nach mancher mühsamen Stunde, seine und des Lehrers Unwissenheit einsieht, bey einem bessern wieder von den Anfangsgründen an. Und wie schwer ist es, sich alte mechanisch gewordene Fehler abzugewöhnen!

Ich weiß, daß man hierin nicht immer nach Wunsch wählen kann, weil sich nur wenige geschickte Meister — die überhaupt an manchen Orten wohl selten seyn möchten — mit Anfängern abgeben. Wenn man aber einen Lehrer bekommen kann, welcher viele gute Scholaren gezogen hat, so lasse man sich ja nicht durch unzeitige Sparsamkeit verleiten, einen wohlfeilern anzunehmen. Auch brauche ich wohl kaum zu erinnern, daß die Wahl der zu lernenden Constücke ganz und uneingeschränkt der reifern Einsicht des Lehrers überlassen werden muß, wenn anders der Lernende nicht bloß zum Vergnügen spielen, sondern dabey auch merkliche Fortschritte machen soll.

§. 18.

Wer bereits einen guten Lehrer hat, der vertraue sich, ohne die dringendste Noth, keinem Andern an. Denn bey nahe Jeder hat seine eigene Lehrart, folglich geht viel Zeit dadurch verloren, ehe sich der Lernende wieder an eine andere Methode gewöhnt, wenn auch die Lehrer in den Grundsätzen selbst nicht von einander abweichen sollten. Einige Liebhaber der Musik thun sich etwas darauf zu gute, daß sie bey vielen Meistern Unterricht genommen haben; aber nur Wenige davon haben Ursache, darauf stolz zu seyn; denn ihr Geschmack ist gemeinlich sehr unbestimmt, und der Vortrag in eine fehlerhafte Ungleichheit ausgeartet.

§. 19.

Der Lehrer braucht zwar nicht schlechterdings selbst ein Spieler vom ersten Range zu seyn — denn gut unterrichteten und vortrefflich spielen sind

sind zwey sehr verschiedene Dinge —; allein außer den nöthigen Kenntnissen muß er wenigstens einen gebildeten Geschmack und guten Vortrag haben. Deutlichkeit, Herablassung und Geduld hat er in einem sehr hohen Grade nöthig. Er muß sich in einer gewissen Achtung bey seinen Scholaren zu erhalten wissen, ohne jedoch ein mürrisches Betragen gegen sie anzunehmen. Denn mit Gelassenheit richtet man bey den Meisten ungleich mehr aus, als mit Schelten u. d. gl. Jede auf Belehrung abzielende Frage des Schülers muß der Lehrer willig, und mit möglichster Fäßlichkeit beantworten. Er darf zwar bey dem Spielen nicht den kleinsten Fehler übersehen, aber ohne die Lernenden unnöthiger Weise aufzuhalten. Ueberhaupt kann er, ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geschwind; mit diesen muß er bald weiter gehen, damit sie in stäter Übung erhalten werden. Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nöthig, ehe sie etwas fassen; diesen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u. s. w. Kurz, der Lehrer muß es sich ernstlich anlegen seyn lassen, seinen Schülern möglichst nützlich zu werden, und sie je eher je lieber zu geschickten Musikern zu bilden. Fehlt es ihm an Eifer, Geschicklichkeit und Gaben hierzu, so sollte er sich mit Unterrichten nicht abgeben.

§. 20.

Außer einem guten Gehöre und der nöthigen Anlage*) zur Musik, wird bey einem Lernenden natürliches Gefühl für das Schöne, Beurtheilungskraft, Lust und anhaltender Fleiß voraus gesetzt. Die Erinnerungen des Lehrers muß er auf das pünktlichste befolgen, und sich ja nicht einfallen lassen, nach eigenem Gutdünken zu handeln, oder die Übungsstücke selbst wählen zu wollen. Er muß sich der Führung des Meisters

*) Genie, wenn man darunter einen hohen Grad aller Geisteskräfte überhaupt, oder außerordentliche Fähigkeiten zur Musik versteht, kann wohl nicht bey einem jeden angehenden Klavierspieler vorausgesetzt werden. Ob aber jemand Talent (Kunsth Fähigkeit) zur Musik habe oder nicht, dies läßt sich oft in den ersten Monaten noch nicht bestimmen. „Das Genie (schreibt Eberhard im dritten Theile seiner Enzyklopädie) wird angeboren, das Talent, wozu die Anlagen vorhanden sind, muß erworben werden.“ Zeigt aber ein Lernender auch nach mehreren Monaten den gehörigen Fleiß noch keine Fähigkeiten zur Musik, so ist nicht zu erwarten, daß er es weit darin bringen werde. Indes sind mir doch Ausnahmen hiervon bekannt. So unterrichtete ein geschickter Lehrer vor mehreren Jahren einen jungen Menschen, welcher anfangs außerordentlich wenig versprach; denn nur mit vieler Mühe lernte er die Noten kennen, ihre Stellung gegen einander berechnen, die ersten Regeln der Fingersetzung gehörig anzuwenden u. s. w. und doch ist er gegenwärtig ein äußerst fertiger Klavierspieler.

stern ganz überlassen; Zutrauen zu ihm haben; seine Bemühung dankbar erkennen u. s. w. Er darf nicht verdrießlich werden, wenn ihn der Lehrer gewisse Stellen so oft wiederholen läßt, bis er sie richtig spielt. Sieht er nicht ein, warum dies oder jenes so, und nicht anders, seyn darf: so muß er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung bitten, damit er von allem gehörig überzeugt, und nicht bloß ein mechanischer Musiker werde.

§. 21.

Wer das Klavier nur zum Vergnügen spielen lernt, der hat genug gethan, wenn er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es seyn kann sechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet. Wer aber das Klavierspielen zu seinem Hauptgeschäfte wählen, oder — wie man zu sagen pflegt — Profession davon machen will, für den sind täglich drey bis vier Stunden Uebung kaum hinreichend, und außer diesen ist wenigstens noch Eine Lectiionsstunde nöthig, die ohne dringende Noth weder von dem Lehrer noch von dem Lernenden ausgekehrt werden darf. Man wöhne aber ja nicht, daß die wenigen Lectiionsstunden allein hinreichend seyen, binnen einigen Jahren ein fertiger Klavierspieler zu werden. Die eigene Uebung muß dabei das meiste thun; denn auch sogar der beste Lehrer kann gewissermaßen nur die Bahn bezeichnen, welche der Lernende zur Erreichung seines Zweckes zu betreten hat. Es ist daher unbillig, dem Lehrer die Schuld bezymessen, wenn der Lernende aus Mangel an der erforderlichen Uebung nicht gehörig zunimmt.

Da in diesem Buche nicht von der Musik überhaupt, sondern nur vom Klavierspielen die Rede ist, so kann ich mich hier auf eine ausführliche Anzeige der verschiedenen Kenntnisse und Sprachen, welche der künftige Musiker, außer seinem eigentlichen Fache nöthig hat, nicht einlassen. Nur dies Einzige bemerke ich bey dieser Gelegenheit, daß derjenige sich sehr irrt, welcher es für möglich hält, in sechs bis acht Jahren ein großer Konkünstler zu werden. In der praktischen Musik mag es jemand binnen dieser Zeit, unter günstigen Umständen, zu einer ziemlichen Fertigkeit bringen können; aber dann bleibt ihm noch immer sehr viel zu lernen übrig. Man stelle sich daher das Studium der Musik nicht als eine so ganz leichte Sache vor. Der Umfang derselben ist größer, als man gemeinlich glaubt, und oft zu spät einsieht.

§. 22.

Mit solchen Arbeiten, wodurch die Finger steif oder sonst verdorben werden, sollten sich freylich diejenigen, die das Klavierspielen lernen wol-

wollen, gar nicht abgeben. Da dies jedoch nicht bey Allen zu vermeiden ist, so muß man ihnen wenigstens vorher sagen, daß sie in diesem Falle keine sehr fertigen Spieler werden können. Will es aber Jemand in der Instrumentalmusik überhaupt, und besonders im Klavierspielen, zu einem hohen Grade der Fertigkeit bringen, so muß er dergleichen Arbeiten schlechterdings unterlassen.

§. 23.

Die Finger müssen sogleich anfangs alle geübt werden, weil häufig solche Stellen vorkommen, welche ohne den Daumen oder den kleinen Finger gar nicht, oder nur sehr unbequem und holpericht heraus zu bringen sind. Es ist daher unrichtig, die genannten Finger, (besonders aber den Daumen,) ganz müßig zu lassen, oder sie nur im höchsten Nothfalle zu gebrauchen. Unsere jetzigen Construkte sind größtentheils so beschaffen, daß man oft noch mehrere Finger zu haben wünschen möchte. Ehedem wäre dieser Wunsch vielleicht überflüssig gewesen, weil die ältere Orgel von der unsrigen sehr abwich. Gegenwärtig ist man zuverlässig nicht im Stande, gewisse Passagen ohne den Daumen heraus zu bringen; vorausgesetzt, daß man mit der erforderlichen Ruhe spielen, und nicht immer mit den Händen auf dem Klaviere herum springen, oder wohl gar die Arme mit hin und her bewegen will. Wer aber auf diese letztere Art spielt, der hat ganz gewiß nicht den besten Vortrag.

§. 24.

Um bey dem Spielen die Hände und Finger ungezwungen und mit der nöthigen Leichtigkeit gebrauchen zu können, beobachte man in Ansehung des Sitzens die folgenden allgemeinen Regeln:

- 1) Man muß gerade vor dem eingestrichenen c sitzen, damit man nöthigen Falles mit beyden Händen jede Taste erreichen könne. Geht das zu spielende Constück mehr hoch als tief, so kann man sich allenfalls ein wenig weiter rechts, nämlich etwa vor das eingestrichene d setzen.
- 2) Der Leib muß ungefähr 10 bis 14 Zoll vom Griffbrette entfernt seyn. Es versteht sich, daß ein Kind, welches noch sehr kurze Arme hat, den Stuhl etwas näher rückt.
- 3) Man darf zwar nicht allzu hoch, noch weniger aber zu niedrig sitzen. Die Hände müssen nämlich bey dem Spielen merklich, d. h. einige Zoll, tiefer seyn, als die Elbogen. Ist das Klaviergestell, beson-

ders für noch nicht Erwachsene, zu hoch, oder der Sitz zu niedrig: so erhöhe man den Bestern durch Unterlagen. Denn es hemmt die nöthige Kraft bey dem Spielen, und ermüdet sehr, wenn man die Hände eben so hoch oder noch höher, als die Ellbogen, halten muß. Die Arme dürfen übrigens weder an den Best gepreßt, noch zu weit davon entfernt werden.

Daß die Befolgung dieser Regeln ungemein viel zur nöthigen Bequemlichkeit bey dem Spielen beyntrage, wird man durch einen entgegen gesetzten Versuch sogleich bestätigt finden.

§. 252

Auf die gute und richtige Haltung der Hände und Finger kommt nicht weniger an; daher beobachte man in so fern folgendes:

1) Die drey längern (mittlern) Finger müssen etwas eingebogen, der Daumen aber muß gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieses Bestern, nicht die Hände und Arme bald vorwärts schieben, bald wieder zurück ziehen muß. Der kleine Finger wird nach Umständen entweder, wie der Daumen, bloß ausgestreckt, oder doch nur sehr wenig eingebogen.

Streckt man die drey längern Finger aus, so werden zugleich die Sehnen (Nerven) gespannt, folglich kann man nicht mit der nöthigen Leichtigkeit spielen. Bloß bey großen Sprüngen und weiten Spannungen ist es nöthwendig, und also erlaubt, die drey längern Finger ausgestreckt (steif, nicht eingebogen,) zu halten.

2) Der Daumen muß immer über der Tastatur befindlich seyn, folglich darf er nie herab hangen, oder an das Leistagen gestemmt werden, weil bey dem Spielen durch die genannten beyden Fehler unter andern unvermeidliche Lücken (fehlerhafte Trennungen) entstehen würden, ehe der Daumen auf seinem Platze wäre.

(Daß auch die übrigen Finger nicht herab hangen dürfen, versteht sich; nur wird dieser Fehler seltener begangen.)

3) Die Finger müssen nicht zu nahe beysammen, sondern immer lieber ein wenig von einander entfernt gehalten werden, damit man die vor kommenden Spannungen, wo möglich, ohne Bewegung der Hände nett und zusammenhängend heraus bringen könnte. Denn bloß mit den Fingern soll man spielen. Nur bey großen Sprüngen ist eine kleine Bewegung der Hände und Arme unvermeidlich.

4) Die

- 4) Die Hände müssen immer ziemlich gleich hoch über dem Griffbrette seyn. Es ist daher unrecht, wenn man sie z. B. bey abgestoßenen Tönen zu merklich in die Höhe hebt, oder bey gezogenen (geschleiften) Stellen fast auf den Tasten liegen läßt, weil leicht eine fehlerhafte Ungleichheit im Vortrage daraus entsteht.

Nächstdem hat man vorzüglich noch darauf zu sehen, daß die Hände — besonders wenn man mit der Rechten tief und mit der Linken hoch spielt — in ihrer gehörigen Richtung bleiben, und so wenig als möglich einwärts gedreht werden.

§. 26.

Nicht nur auf die Befolgung dieser Regeln in Absicht auf die richtige Haltung der Hände und Finger muß der Lehrer dringen, sondern ich halte es auch für eine sehr wichtige Pflicht desselben, daß er die Lernenden sogleich im Anfange von dem, was bey dem Spielen der Gesundheit u. nachtheilig werden kann, sorgfältig abzuhalten suche. Hierzu rechne ich unter andern hauptsächlich das Krummsitzen, wodurch die Brust und der Unterleib bekanntlich sehr leiden können. Eben so schädlich ist die üble Gewohnheit, das Notenblatt allzu nahe vor sich zu legen; denn dadurch kann man nach und nach kurzsichtig werden. Auch das taugt nicht, daß Kinder, die bey dem Sitzen den Fußboden noch nicht erreichen können, die Beine kreuzweise über einander legen, oder sie um die Stuhlbeine schlingen; weil dadurch der Körper leicht eine schiefe oder doch unsichere Haltung bekommt. Wird dem Kinde das Herabhängen der Beine zu beschwerlich, so lege man lieber etwas unter, worauf es die Füße setzen kann.

§. 27.

Man lasse den Lernenden nichts spielen, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat. Jede Kleinigkeit muß ihm vorher, oder nach Umständen bey dem Spielen selbst, erklärt werden. Vorzüglich vorthellhaft ist es, wenn man sich mit ihm über das zu spielende Tonstück in eine kleine kritische Untersuchung einläßt, warum er z. B. jetzt diesen oder jenen Finger gebraucht; hier und da untersezt, überschlägt; diese Noten geschwinder spielt, als jene u. s. w. Wenn man ihm alles erklärt hat, so lasse man es alsdann den Lernenden kurz wiederholen; daraus wird man bald bemerken, ob er alles gefaßt hat, und worin es ihm noch am meisten fehlt. Auch lernt er dadurch zugleich selbst etwas vortragen, sich

Türks Klavierschule.

E

in

in der Kunstsprache ausdrücken, und seine Ideen ordnen. Mitunter mache man ihm allenfalls einen ungegründeten Einwurf, und lasse sich von ihm widerlegen; wenn er nämlich dazu schon weit genug ist. Eben so kann man ihn die in der obern Reihe enthaltenen Noten gegen die im Bass berechnen lassen, besonders wenn sie nicht gehörig unter einander stehen. Solchen falsch untergelegten Noten muß er ihre rechte Stelle anweisen; denn dadurch wird er die richtige Eintheilung um desto eher lernen.*) Durch dergleichen Uebungen kann ein geschickter Lehrer in den ersten Monaten, worin ich den Schüler ohnedies nicht immer ganze Stunden hindurch ununterbrochen spielen lassen würde, vielen Nutzen schaffen; nur versteht es sich, daß man die Lernenden dadurch nicht irre machen darf. Es wird hierbei schon etnige Kenntniß vorausgesetzt; die ganz Schwachen muß man daher noch damit verschonen.

§. 28.

Zu den ersten vorläufigen Uebungen im Spielen — wozu aber noch keine Noten erforderlich sind — kann der Lehrer etwa fünf Stufenweise auf einander folgende Töne, sodann erst ganze Tonleitern u. s. w. wählen. Diese Vorübungen lasse man den Lernenden anfangs mit jeder Hand ins besondere, und wenn er damit in mäßiger Geschwindigkeit fertig werden kann, mit beyden Händen zugleich vornehmen. Denn die Aufgabemögen auch noch so leicht seyn, so gehört doch schon einige Fertigkeit dazu, wenn man mit beyden Händen zu gleicher Zeit dieselbe, oder eine verschiedene, Tonfolge spielen soll.

§. 29.

Anfangs sollte der Lehrer, wo möglich, auch bey den Uebungen des Schülers zugegen seyn, weil der Letztere sich außerdem leicht mancherley Fehler, und eine schlechte Haltung der Hände zc. angewöhnt. Damit sich aber der Lernende, nach einiger erlangten Kenntniß, auch in des Lehrers Abwesenheit üben könne, und dabey in der Fingersezung nicht fehle, so bestimme man durch Ziffern bey den ersten Uebungsbeispielen jeden Finger; in der Folge thue man dies nur bey gewissen verführerischen Stellen, alsdann bloß bey einzelnen Noten. Kann man ihm endlich selbst schon hinlängliche Einsicht und Beurtheilung zutrauen, so sind diese Winke nicht mehr nöthig.

§. 30.

*) Ueberhaupt ist es rathsam, den Lernenden nicht nur gekochene und gedruckte, sondern auch abwechselnd gut und schlecht geschriebene Noten vorzulegen, damit sie auch an diese gewöhnt werden.

§. 30.

Vorzüglich hat der Lehrer bey den ersten Uebungen noch besonders darauf zu sehen, daß der Anfänger mit jedem Finger, folglich auch mit dem schwächern vierten und fünften, einen gleich starken Ton hervorzu- bringen suche. Wie nöthig dies sey, brauche ich wohl nicht erst weit- läufig zu erweisen. Nächstdem darf auch der Lernende die Finger nur gerade so lange, als es die Geltung der jedesmal vorgeschriebenen Note erfordert, auf den Tasten liegen lassen. Denn hebt er die Finger zu zeitig auf, so leidet dabey der Zusammenhang, und die Spielart wird hackend. Dagegen entsteht durch den gewöhnlichen Fehler, daß Anfän- ger einige, oder wohl! gar alle Finger auf den Tasten liegen lassen, außer der unrichtigen Harmonie, ein mütter und unzusammenhängender Vor- trag, weil die Finger alsdann, wenn sie so eben wieder gebraucht wer- den sollen, oft noch weit von ihrer Stelle entfernt sind. Es wäre näh- lich, wenn Lernende mit einer solchen Spielart zuweilen Gelegenheit hätten, auf irgend einem Pfeifwerke, d. h. auf einer Orgel &c. zu spielen, damit sie desto mehr einsehen lernten, wie nothwendig es sey, die Fin- ger gehörig von den Tasten abzuheben.

§. 31.

Der Lehrer wähle anfangs nur sehr kurze und leichte Stücke, da- mit der Anfänger, der ohnehin viel zu merken hat, im entgegen gesetzten Falle nicht eins mit dem andern vergesse, und dabey vielleicht noch über- dies die Lust zum Klavierspielen sogleich in den ersten Stunden verliere. Da der Schüler jetzt wohl ohnedies an einem größern ausgearbeiteten Tonstücke, z. B. an einer guten Sonate u. dgl. noch keinen Geschmack findet, so würde man ihm und dem Komponisten durch die Wahl sol- cher Stücke eben keinen großen Dienst erzeigen.

Einige sonst verdiente Männer rathen hierin zwar das Gegentheil; allein wahr- scheinlich haben sie nur sehr wenige Anfänger, oder doch nur solche unterrich- tet, welche mit außerordentlichen Fähigkeiten einen unermüdeten Fleiß verban- den; und bey diesen muß man freylich eine Ausnahme machen. Haben aber alle die, welche etwas Musik lernen wollen, die genannten Eigenschaften? Will nicht jeder Lernende, oder doch der größere Theil derselben, bald das Veran- gen haben, etwas spielen zu können? Wird nicht eben dadurch, daß er bald einige Stücke nach seiner Art spielen kann, die Lust zum Lernen ungemein unterhalten? Sollte das noch der Fall seyn, wenn man ihn gleich anfangs mit schweren Stücken plagt? — Ganz etwas anders ist es aber, jemanden allzu- lange bey dem Leichten aufzuhalten, und ihn gleich bey dem Schweren anfan- gen

gen zu lassen. Das erste ist allerdings nicht gut; aber das zweyte — taugt noch weniger. Man fängt ja in allen Sachen bey dem Leichten an; warum nicht auch in der Musik? Dem unsigern Scholaren kann der Lehrer immerhin schwerere Stücke aufgeben; geschieht das aber bey Allen ohne Ausnahme, so dürfte dadurch Mancher abgeschreckt werden; das Klavierpielen zu erlernen, weil er sich unüberwindliche Schwierigkeiten dabey vorstellt.

§. 32.

Damit der Anfänger die Tasten eher finden lerne, und nicht immer von den Noten wegzusehen nöthig habe, kann man ihn allenfalls einige Stücke, aber nur Einige, auswendig lernen und im Finstern spielen lassen. Daß er aber anfangs nie von den Noten wegsehen und die Klaves suchen solle, dies erwarte man nicht; denn selbst der geübteste Klavierspieler thut zuweilen einen Blick auf die Tasten. Indes ist es allerdings des Lehrers Pflicht, den Anfänger, wo möglich, davon abzuhalten. Bey stufenweise folgenden Tönen darf man ihm das Wegsehen von den Noten nur etwa in den ersten Stunden, und dann nicht mehr erlauben; allein bey Sprüngen möchte diese Nachsicht doch wohl länger nöthig werden.

§. 33.

Der Lehrer darf zum Unterrichten nicht immer Stücke von Einem Meister wählen; denn Jeder hat seine besondere Manier, mit der man endlich bekannt wird, und für die man dann vielleicht ausschließende Vorliebe gewinnt. Deswegen ist aber der Lernende noch nicht im Stande, die Construkte anderer Komponisten, wenn auch diese Construkte nicht schwerer, vielleicht wohl gar leichter sind, nach dem Sinne des Komponisten vorzutragen. Man muß daher dem Scholaren durch die Abwechslung unglücklich zu werden suchen; denn die Mannigfaltigkeit gewährt überhaupt mehrere Vortheile. Sie unterhält; vergnügt mehr; giebt Anlaß zu nützlichen Regeln, Vergleichen, Anwendungen; sie erweitert den Gesichtskreis; bestimmt die Empfindungen näher u. s. w. Folglich sorgen diejenigen Lehrer, welche bey dem Unterrichten bloß ihre eigenen Kompositionen spielen lassen — wären sie auch noch so vortrefflich — in dieser Rücksicht nicht gut für ihre Schüler.

§. 35.

Ein anderer Fehler wird sehr oft dadurch begangen, daß man dem Anfänger die Stücke so lange spielen läßt, bis er sie auswendig kann. Zur Erreichung eines gewissen Endzweckes — von welchem weiter unten mehr

mehr — mag das gut seyn; aber im Notenslesen, in der Eintheilung derselben, im Takte, in der Fingersetzung u. nimmt der Schüler bey dieser Uebung wenig oder gar nicht zu, weil er, ohne sich etwas dabey zu denken, zuletzt bloß maschinenmäßig handelt. Besser ist es dabey, wenn man ihn das aufgegebenen Tonstück nur so lange üben läßt, bis er es in sehr mäßiger Bewegung zusammenhängend spielen kann.

Damit man sich nicht unrecht verstehe, muß ich hierbey eine Anmerkung machen. Ich halte nur die Methode für schlecht, wenn man jeden Lernenden, ohne Rücksicht auf seine Fähigkeiten, ganze Wochen hindurch mit Einem Stücke aufhält, und ihn so lange müßig läßt — oder wenigstens nur die Finger, und nicht den Kopf desselben beschäftigt — bis er es ganz fertig spielen kann. Die Fertigkeit ist nur etwas Mechanisches, und kommt ohnedies mit der Zeit durch lange Uebung; aber eigene Beurtheilung, schnellen Ueberblick der Noten, Sicherheit im Takte, Mannigfaltigkeit im Vortrage u. erwirbt man sich aus wenigen Stücken nicht. Was dem Anfänger jetzt noch schwer ist, das wird ihm in einem Jahre ganz leicht vorkommen, wenn nur der Lehrer für einen hinlänglichen und gut gewählten Vorrath von Musikalien sorgt. Ist der Lernende über die ersten Schwierigkeiten hinweg, das heißt: kann er leichte Handstücke ohne große Mühe heraus bringen, so halte man ihn dabey an, daß er die Stücke zusammenhängend spielen lerne, folglich ohne einzelne Noten u. zu wiederholen. Denn dieses unzeitige Unterbrechen, Wiederholen u. ist ein Fehler, welcher sich nur gar zu bald einschleicht, wenn man ihm nicht gleich anfangs vorzubeugen sucht. Ueberdies leidet dabey, außer dem Takte u. auch gemeinlich die Fingersetzung; denn der Lernende vergißt, welchen Finger er bey einer solchen unterbrochenen Stelle zuletzt hatte, und gebraucht sodann bey dem Wiederanfangen den ersten den besten, im Zusammenhänge hier vielleicht gar nicht anwendbaren Finger u. dgl. m. Ist der Schüler so weit, daß er ununterbrochen fortspielen kann, so begleite ihn der Lehrer mit der Violine. (Denn dieses Instrument, oder allenfalls die Flöte,*) sollte billig jeder Klaviermeister spielen können.) Dadurch lernt der Scholar den Takt im Ganzen weit sicherer halten, als durch andere Hülfsmittel; er gewöhnt sich mehr daran, seine Stücke zusammenhängend vorzutragen; er bekommt außerdem, wenn anders der Lehrer gut spielt, einen bessern Vortrage; er bildet den Geschmack; lernt hören, und zugleich wird die Lust zur Musik dadurch sehr vermehrt. Anfangs kann der Lehrer allenfalls nur die Noten des Schülers mitspielen, wenn dieser noch im Takte fehlt, bis er etwas sicherer wird; in der Folge wählt man Stücke mit einer obligaten Violine, d. h. solche, worin der Violinist hin und wieder die Hauptmelodie, oder einige Takte bloß mit der Begleitung des Klavierbasses allein u. zu spielen hat. Durch dergleichen Uebungen lernt der Scholar mit fortlesen, und, weil in solchen Fällen oft Pausen vorkommen, zugleich richtiger pausiren. Wird ihm das Letztere schwer, so schreibt man die Stellen, welche der Violinist allein vorzutragen hat, mit kleinen No-

*) Spielt der Lehrer kein ander Instrument, so muß er Doppelsonaten u. dgl. zu dieser Uebung wählen.

ten in des Schülers Stimme, damit er nachlesen lerne — denn auch das hat seinen Nutzen — bis er endlich Sicherheit bekommt, und ohne dieses Hülfsmittel fertig werden kann. Klaviertrios, deren es in Menge giebt, sind hierzu am zweckmäßigsten. Nur nehme man bey dem Zusammenspielen die Stücke etwas leichter, als sie der Lernende vorher gehabt hat. Denn was er allein so ziemlich heraus brachte, das glückt deswegen noch nicht, wenn er mit einem Zweyten ununterbrochen fortspielen soll. Kann man zuweilen noch einen Dritten zum Violoncell u. bekommen, so wird der Nutzen für den Lernenden desto größer.

Eine üble Gewohnheit vieler Anfänger besteht darin, daß sie auch bey dem Zusammenspielen die etwa verfehlten Noten noch nachholen, und alsdann so lange geschwinde spielen, bis sie nach und nach wieder mit dem Begleiter zusammen treffen. Daß dadurch das Uebel noch größer wird, läßt sich leicht einsehen. Besser ist es auf jeden Fall, die nun doch einmal verfehlten Noten wegzulassen, und sogleich ruhig mit weiter zu spielen. Auch bey dem Umwenden wird das Weglassen einzelner Noten u. oft nöthig, wenn nicht um Eines Spielers willen die ganze Musik unterbrochen werden soll.

§. 35.

Viele Lehrer pflegen eine geraume Zeit hindurch bey dem Unterrichten nur solche Stücke zu wählen, welche nichts, oder bloß ein *a*, allenfalls ein *b*, vorgezeichnet haben. In den ersten Stunden mag das hin- gehen, und gewissermaßen nöthig seyn; allein in der Folge lege man ihnen Stücke mit mehreren Kreuzen und Beenen vor, damit sie bey Zeiten an die so genannten schweren Töne gewöhnt werden.

Ob es aber in jeder Rücksicht wirklich viel schwerer sey, aus Tönen mit etlichen Kreuzen oder Beenen zu spielen, als aus solchen, die nichts, oder nur wenig vorgezeichnet haben, dies ist noch immer die Frage. Vielleicht bestehen die Schwierigkeiten im erstern Falle zum Theil mehr in der Einbildung, oder im Ungewohnten,*) als in der Sache selbst. Um sich hiervon zu überzeugen, mache man z. B. in *D* oder *A* dur einen Läuser durch mehrere Oktaven in die Höhe, und alsdann in *C* dur. Ganz gewiß ist das Erstere viel leichter, als das Letztere. Denn daß sich der Daumen nach einer Obertaste weit bequemer untersetzen läßt, als nach einer unten liegenden, wird wohl ein Jeder zugestehen. Ueberdies wird auch in den Tönen mit etlichen Kreuzen oder Beenen der Finger, welcher jedesmal am bequemsten zu gebrauchen ist, größtentheils schon durch die Lage der Tasten bestimmt; allein in *C* dur u. worin die Fingersezung bey vielen Stellen sehr verschieden seyn kann, wählt man in Rücksicht der Folge oft nicht den schicklichsten Finger. Jedoch räume ich gern ein, daß Stücke aus Tönen mit vielen Kreuzen oder Beenen schwerer seyn können, als andere.**)

wenn

*) Weil der Anfänger, wenn er selten aus solchen Tönen spielt, unter andern gewöhnlich die Vorzeichnung vergißt, und folglich oft falsch, z. B. statt *des*, *d* greift u. s. w.

**) Auch läßt sich, verschiedener zufälliger Ursachen wegen, sogar aus Tönen mit einer gleichen Anzahl Versetzungszeichen nicht gleich bequem spielen. So sind z. B. Tonstücke aus *B* dur im Ganzen genommen gemeinlich schwerer, als Tonstücke in *D* dur; obgleich beyde Töne nur zwey Versetzungszeichen vorgezeichnet haben.

wenn viele Obertasten, und besonders in springenden Passagen, oder bey Doppelgriffen zc. unmittelbar nach einander vorkommen, so kann es allerdings mit Schwierigkeiten verbunden seyn; zumal wenn der Komponist noch überdies durch mehrere unbequem zu spielende Stellen die Fingersetzung erschwert hat. Aber solche Stücke sollte man auch dem Lernenden für jetzt noch nicht aufgeben.

§. 36.

Man hüte sich bey dem Unterrichten, vorzüglich im Anfange, Klavierauszüge von Operetten, Oratorien, Kantaten u. dgl. zu wählen; denn in diesen Tonstücken, die übrigens in ihrer Art vortrefflich seyn können, ist oft keine regelmäßige Fingersetzung möglich; und besonders wird dabey die linke Hand gemeinlich sehr vernachlässiget. Die wenigsten*) Klavierauszüge sind daher in dieser Rücksicht zu empfehlen, ob sie gleich in der Folge, wenn sich der Scholar schon eine richtige Fingersetzung eigen gemacht hat, zur Bildung des Geschmacks zc. nützlich werden können. Der Komponist schrieb die Arien, Duette, Chöre u. dgl. nicht für das Klavier, sondern für verschiedene andere Instrumente. Was aber z. B. für die Violine sehr bequem gesetzt ist, das läßt sich, ohne viele Freyheiten in der Fingersetzung, auf dem Klaviere zum Theil gar nicht, oder nur äußerst unbequem herausbringen. Ein verständiger Lehrer wird daher seine Schüler mit dergleichen Arbeiten verschonen; denn ich sehe voraus, daß er bey dem Unterrichtgeben nichts wählt, was er nicht vorher genau untersucht und zu seinem Zwecke brauchbar befunden hat. Bloß also solche Stücke, die ganz eigentlich für das Klavier, und zwar von guten Meistern gesetzt sind, worin auch für die linke Hand gesorgt ist, muß man bey dem Unterrichten gebrauchen, sie mögen übrigens neu oder alt seyn. Denn wir haben bekanntlich viele alte, aber sehr gute,**) hingegen eine Menge neuer höchst mittelmäßiger und ganz schlechter Tonstücke. Daß übrigens bey der Wahl der Übungsstücke auch

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings; aber nicht viele.

**) Hierzu rechne ich unter andern Händels Klaviersachen; *Pieces de Clavecin von Couperin*; (ehemaligem Hoforganisten in Paris); Sebastian Bachs Werke u. a. m. Aber freylich sind dergleichen vortreffliche Tonstücke zum Theil selten, und nur für geübte Spieler. — Einige neuere Musiklehrer verwerfen zwar alles Alte ohne Ausnahme; allein meiner Ueberzeugung nach ist das unrecht. Denn in Ansehung des Geschmacks mag freylich gegen die ältern Tonstücke manches einzumenden seyn; dagegen dürften ihnen wohl die meisten neuern Arbeiten in Hinsicht auf Gründlichkeit nachsehen müssen. Soll denn aber in der Musik das fleißig Gearbeitete und Gründliche gar nicht mehr geschätzt werden? — Jedoch es kommen ja gegenwärtig unter andern Sebastian Bachs Werke an verschiedenen Orten zugleich heraus; und dieses Unternehmen der Herausgeber scheint sogar Beyfall und Unterstützung zu erhalten. Das Vorurtheil, daß alles Alte nichts tauge, ist sonach noch nicht allgemein.

auch auf die Größe der Hand des Lernenden Rücksicht genommen werden muß, und daß man also Kindern nicht Stücke aufgeben darf, worin zu große Sprünge, weite Spannungen &c. vorkommen, dies brauche ich wohl nicht zu erinnern.

§. 37.

Da die Lehrer an kleinen Orten, und vorzüglich auf dem Lande, nicht immer Gelegenheit haben, die zum Unterrichten zweckmäßigen Stücke kennen zu lernen; da es ferner ihre ökonomischen Umstände gewöhnlich nicht erlauben, sich alles anzuschaffen, was von Zeit zu Zeit heraus kommt: so hoffe ich ihnen einen Dienst zu erweisen, wenn ich hier einige Werke, welche bey dem Unterrichten mit Nutzen zu gebrauchen sind, nahnhaft anzeige.

§. 38.

Für Anfänger, im eigentlichsten Sinne des Wortes, schrieb ich vor einigett Jahren sechzig Handstücke, *) und bald darauf einen zweyten Theil dazu unter dem nämlichen Titel. Man scheint diese Handstücke bey dem Unterrichten brauchbar gefunden zu haben; wenigstens ist von beyden Theilen bereits eine zweyte Auflage nöthig geworden. Nächstdem haben unter andern auch C. P. Z. Bach, Pleyel, Kozeluch und Knecht, verschiedene Sammlungen kleiner Anfangsstücke für das Klavier herausgegeben, worunter die mehrsten ebenfalls sehr leicht sind. Für die Güte derselben bürgen die Namen der Verfasser. Einige andere, seit kurzem heraus gekommene Tonstücke für Anfänger kann ich deswegen nicht empfehlen, weil ich sie zur Zeit nur erst aus öffentlichen Anzeigen kenne, ohne sie selbst gesehen zu haben. — Nebenher gebe man dem Lernenden, in Ermangelung eigentlicher Klavierstücke von dieser Art, allenfalls ganz kurze, für das Klavier gesetzte Lieder. Unter die leichtesten, die mir bekannt sind, rechne ich: J. S. Reichardts Lieder für Kinder &c. 3 Theile; Ebendesselben Lieder für die Jugend; J. A. Hillers 50 geistliche Lieder für Kinder, nebst einer Violinstimme; Desselben Lieder, einer churländischen Dame zugeeignet; J. S. Kollens Sammlung geistlicher Lieder für Liebhaber eines ungekünstelten Gesanges; J. A. P. Schulzens Lieder im Volkstone, 3 Sammlungen u. a. m. Können die Schüler mit diesen und ähnlichen leichten Liedern und Handstücken fertig werden — darüber kann aber wohl ein halbes Jahr, und nach

Be-

*) Unter Handstücken verstehe ich, außer kurzen Allegro's, Andante's u. dgl. auch leichte Menuetten, Polonoisen &c.

Beschaffenheit der Umstände, d. h. den Fähigkeiten der Lernenden gemäß u. noch mehr Zeit hingehen —: so mache man mit etwas größern Stücken, z. B. mit J. G. Wittbauers 4 Sammlungen vermischter Klavier- und Singstücke den Anfang. Außer diesen giebt es ähnliche, hierzu sehr brauchbare, kleine Tonstücke von Mozart, (XII petites pieces etc.) von Haydn, (Sammlung leichter Klavierstücke u.) und von verschiedenen andern Komponisten. Nun wird es Zeit, zu kleinen Sonaten überzugehen, deren man gegenwärtig in großer Menge hat. Zu den leichtesten und vorzüglichsten mir bekannt gewordenen gehören unter andern die von Clementi (VI Sonatines progressives etc.) und von A. E. Müller, (Trois Sonatines progressives u.) Nächst diesen gab auch ich vor einigen Jahren drey, jetzt schon mehrmals wieder aufgelegte Sammlungen kleiner Sonaten heraus, die hauptsächlich zum Gebrauche beyhm Unterrichten bestimmt waren. Schwerer sind die von F. W. Wolf, Sander und S. Schmiedt. Meine leichten Sonaten würde ich mit Anfängern im ersten Jahre nicht nehmen; denn obgleich keine schweren Passagen darin vorkommen, so sehen sie doch einen schon etwas gebildeten Geschmack und eigenes Gefühl voraus, wenn sie dem Lernenden nicht ekelhaft werden sollen. Ob sie, nebst den übrigen zwey ältern Sammlungen, wovon die dritte, verbesserte Auflage heraus ist, in der Folge zur Erlernung eines guten Vortrages brauchbar seyn können, überlasse ich Kennern zur Entscheidung. Sind die Scholaren schon weiter, so kann man die größern Sonaten von G. Benda, Sander, Zink, Vierling, F. W. Wolf, Sägler, C. P. E. Bach, Kozeluch, A. E. Müller, Mozart, Haydn, Clementi u.) mit ihnen studieren. Daß man auch einige Trios, Quartette, Konzerte u. von guten Meistern mit seinen Schülern durchnehme, ist des Taktes und Pausirens wegen nöthig. Sonaten für 4 Hände, z. B. von Clementi, Haydn, Kozeluch, Mozart, Pleyel, P. Schmidt, Vanhall, F. W. Wolf, Wranitzky u. sind zu dieser Uebung ebenfalls brauchbar.**) Auch Fugen,

*) Ich ordnete hier die Namen nicht nach dem Alphabete, noch viel weniger nach dem Rang oder Werthe der Arbeiten, sondern so, wie ungefähr der Schwierigkeiten in den genannten Werken immer mehrere werden; aber freylich nur ungefähr, und zwar im Ganzen genommen; denn auch in übrigens leichten Sonaten trifft man mitunter einzelne ziemlich schwere Stellen an. Auch haben verschiedene dieser Männer leichte und schwere Sonaten geschrieben. Ueberhaupt ist es nicht möglich, das Schwere und Leichte im Allgemeinen genau zu bestimmen; denn der Eine hält ein Adagio, der Andere ein Allegro, der Dritte hingegen solche Kontakte, die viel Ausdruck erfordern u. d. h. für schwer.

**) Nur lasse man nicht zu viele Stücke von der Art spielen, weil sie auf die Fingerausübung und vorzüglich auf die Haltung der Hände und Arme einen nachtheiligen Einfluß haben

3. B. von Zändel, S. Bach, C. P. E. Bach, Kirnberger, Mozart, Knecht, Albrechtsberger u. sollte man seine geübtern Scholaren zu weilen spielen lassen! Denn obgleich diese Gattung von Tonstücken jetzt weniger geschätzt wird, als ehemals: so hat doch der Klavierspieler, in Ansehung der auch außerdem oft vorkommenden Bindungen, Spannungen u. großen Nutzen davon, und der künftige Orgelspieler kann sie gar nicht entbehren.*)

Wenn ich hier manche verdienstvolle Männer nicht nannte, so geschah dies keinesweges aus Geringschätzung; sondern weil mir ihre Arbeiten entweder nicht genau bekannt sind — denn welcher Musiker besitzt wohl alles, was nur seit 10 Jahren herauß gekommen ist? — oder weil sie zum Theil (wie schon Einige der oben zuletzt genannten Tonsetzer) nicht zunächst für das eigentliche Klavier geschrieben haben. Ueberdies würde hier ein vollständiges Verzeichniß aller Komponisten und ihrer Arbeiten für das Klavier ganz überflüssig seyn; denn mancher Lehrer ist gewiß nicht im Stande, sich binnen etlichen Jahren von den oben angezeigten Werken nur die Hälfte anzuschaffen, da unter andern C. P. E. Bach allein eine beträchtliche Anzahl Klaviersonaten herausgegeben hat. In zehn Jahren wird ohnehin dieser Paragraph wieder eines starken Zusages bedürfen; denn bis dahin hat Deutschland wahrscheinlich einen ansehnlichen Zuwachs von Musikalien zu erwarten. — Indes wird man hoffentlich die genannten Werke auch alsdann zu der erwähnten Absicht noch brauchbar finden. Der Geschmack ändert sich zwar oft; aber wahrer innerer Werth ist bleibend, und dem Wechsel der Moden weniger unterworfen. Das beweisen unter andern S. Bachs, Zändels, Hassens und Grauns Werke.

§. 39.

So nöthig und schön die Geschwindigkeit bey dem Klavierspielen ist, so schädlich kann sie dem Anfänger werden, wenn man ihn zu früh dazu anhält. Denn gemeiniglich leidet dabey die Deutlichkeit; gewisse Töne werden so ganz unmerklich überhüpft; die richtige Fingersezung wird vernachlässiget, und was der Uebel mehr sind.

§. 40.

Aus den nämlichen Ursachen ist es auch nicht rathsam, Anfänger zu dem so genannten Spielen vom Blatte anzuhalten. Man verspart die Erlernung dieser übrigens unleugbar nützlichen und lobenswürdigen Kunst so

können. Denn mehrentheils müssen beyde Personen dabey ziemlich gepreßt seyn, die Hände verdrehen u. dgl. m.

*) Sehr richtig bemerkt E. Bach: „Die Bindungen tragen zur Erlernung des wohl zusammenhängenden Vortrages das Hauptfächlichste bey. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, S. 3.)

so lange, bis der Scholar schon einen gewissen Grad von Fertigkeit besitzt, und mit der Fingersehung ganz oder doch so ziemlich ins Reine ist. Auch muß man zu den Uebungen im Spielen vom Blatte die Stücke etwas leichter wählen, als sie der Lernende vorher gehabt hat; denn sonst kann das hierin noch zu wenig geübte Auge nicht genug Noten auf einmal übersehen; die Finger haben noch nicht hinlängliche Fertigkeit, jede vorkommende Stelle sogleich ohne Anstoß heraus zu bringen; es werden Töne überhüpft; außer dem Takte wird dabey auch der Vortrag vernachlässigt u. dgl. m.

§. 41.

Wenn der Lernende einen richtigen und guten Vortrag bekommen soll — und das soll er doch wohl? — so muß ihm der Lehrer das aufgegebene Constück, anfangs zwar simpel, (ohne Verzierungen oder willkührliche Zusätze,) aber mit Ausdruck vorspielen. Nur würde ich das alsdann erst thun, wenn der Schüler schon so ziemlich damit fertig werden kann; denn sonst lernt er es vielleicht nur nach dem Gehöre, und beschäftigt bloß das Gedächtniß, aber nicht den Verstand; und das soll er niemals. Außerdem trägt das öftere Hören guter Musikern, vorzüglicher Spieler, und besonders gefühlvoller Sänger, ungemein viel zur Bildung des Geschmacks bey. Wer zugleich noch auf einem andern Instrumente, z. B. auf der Violine, Flöte u. oder auch im Singen Unterricht haben kann, der wird desto größere Fortschritte im Klavierspielen machen.

In Absicht auf den richtigen Vortrag sind manche Lehrer anfangs zu saumselig; denn sie lassen es gut seyn, wenn ihre Schüler nur nicht falsch greifen, einen schicklichen Finger gebrauchen, im Takte bleiben u. s. w. sie mögen übrigens noch so holpericht und geschmacklos spielen. Schon in den ersten Stunden sollte man den Lernenden, zwar nicht zu gewissen Feinheiten, aber doch zu einem guten singenden Tone, zum Tragen desselben,*) zur Beobachtung des vorgeschriebenen Forte und Piano u. anhalten. Denn jetzt wird ihm das Schlechte in gewissen Fällen fast eben so schwer zu lernen, als das Gute. Man nehme lieber weniger mit seinen Schülern, und gewöhne sie zugleich an den bessern Vortrag; denn es kommt nicht darauf an, wie viel der Lernende Stücke spielt, sondern wie er sie vorträgt. Aber freylich darf man ihm anfangs nicht sehr langsam zu spielende Adagio's aufgeben; denn diese erfordern mehrere Feinheit im Ausdrucke, und einen schon gebildeten Geschmack, als man jetzt von ihm verlangen kann.

D 2

§. 42.

*) Unter dem Tragen der Töne versteht man das Aneinanderhängen derselben, so daß bey dem Fortschreiten von einem Tone zum andern keine Lücke (Errennung oder Pause) entsteht.

§. 42.

Zuweilen lasse man seine Schülern das, was sie gelernt haben, in Gegenwart mehrerer, auch wohl fremder Personen und Musikkenner spielen. Dies hat einen doppelten Nutzen; denn es unterhält die Lust ungemein, wenn der Lernende Gelegenheit hat, seine gemachten Fortschritte zu zeigen; sodann bekommt er dadurch zugleich eine anständige Dreistigkeit, woran es vielen schon geübten Spielern — wie bekannt. — sehr zu ihrem Nachtheile fehlt. Hat der kleine Künstler seine Stücke so gespielt, daß man damit zufrieden seyn kann, so wird ein ihm ertheiltes Lob, mit der Ermahnung zum fernern Fleiße verbunden, bey einer solchen Gelegenheit mehr fruchten, als in einer gewöhnlichen Lehrstunde. Fallen die ersten Versuche von der Art nicht nach Wunsch aus, so tadle man ihn deswegen nicht, oder wenigstens mit vieler Mäßigung. Denn in solchen Fällen hat gewöhnlich die, den Mehrsten eigene, Schüchternheit an der mißlungenen Ausführung großen Antheil.

Ueberhaupt sollte jeder Lehrer bey'm Loben und Tadeln auf den sittlichen Charakter seiner Schüler, wenigstens in einem gewissen Alter, sorgfältig Rücksicht nehmen. Denn ein ertheiltes Lob, welches den Einen zum fernern Fleiße ermuntert, das verleitet den Andern vielleicht zum Gegenhelle. Eben so kann auch der Tadel zur Unzeit schädliche Folge haben. Ueberdies kommt viel darauf an, ob Fehler bloß aus Uebereilung, oder aus strafbarer Unachtsamkeit begangen werden; ob der Schüler aus Mangel an Fähigkeiten, oder aus Trägheit, nicht genugsam zunimmt u. s. w.

§. 43.

Verschiedene Personen pflegen zu eilen, (nach und nach immer geschwinder zu spielen,) Andere verfallen in den entgegen gesetzten Fehler, den man anhalten (schleppen oder besser zögern) nennt. Der Lehrer hat daher sorgfältig darüber zu halten, daß die Lernenden bis zur letzten Note in der angefangenen Bewegung bleiben. Wollen Erinnerungen nicht fruchten, so nehme man das Tactschlagen oder die Violine zu Hülfe. Phlegmatischen Personen würde ich in dieser Absicht viele geschwinde, cholerischen aber oft langsame Stücke zu spielen geben.

§. 44.

Alle unanständige Mienen, Verzuckungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Tactes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bey dem Triller
oder

oder bey einer schweren Passage u. dgl. muß man dem Lernenden, ohne Rücksicht des Standes und Geschlechtes, gleich anfangs nicht zulassen. Hier ist Krügkeit oder Nachsicht gegen ein Frauenzimmer sehr tadelhaft. Denn obgleich die Musik eigentlich nur durch das Gehör empfunden wird, so will doch auch das Gesicht dabei nicht beleidigt seyn. Mancher Musiker, welcher durch sein Spielen entzückt, schwächt den guten Eindruck merklich, wenn seine karrikaturmäßigen Zierereien entweder zum Lachen reizen, oder wenn dessen scheinbare Konvulsionen die Anwesenden wohl gar in Furcht und Schrecken setzen. — Ob übrigens eine dem Charakter des Stückes entsprechende Miene etwas zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen könne, dies wird in dem Kapitel vom Vortrage untersucht werden.

§. 45.

Da jedem Klavierspieler daran gelegen seyn muß, sein Instrument in gutem Stande zu erhalten, so will ich hier wenigstens das Nöthigste darüber anmerken.

Wenn eine Saite reißt, so muß man sogleich eine andere dafür aufziehen, weil sonst die Einzelne den Druck allein bekommt, dadurch zu sehr ausgedehnt, folglich bald zu tief wird, und bey einem nur mäßig starken Anschlage ebenfalls springt. Einige biegen zwar, um das Letztere zu verhüten, und gleich fortspielen zu können, das messingene Blatt (die Tangente) unter ein ander Chor Saiten; allein wenn dies mehrmals geschieht, so kann ein solches Blatt abbrechen, und außerdem wird der Eine Ton merklich unrein, der Anschlag ungleich u. dgl. m. folglich taugt dieses Hülfsmittel nicht. Die neue Saite darf weder zu stark noch zu schwach seyn. Ist sie zu stark, so muß sie zu scharf gespannt werden, und hält aldann nicht, oder der Ton wird dumpfig; im entgegen gesetzten Falle kann sie keinen vollen, kräftigen Ton geben. Ueberdies machen zwey Saiten von ungleicher Dicke, z. B. No. 5. und No. 6. verschiedene Vibrationen, und unterscheiden sich daher auch sogar bey gleicher Tonhöhe in Ansehung des Klanges von einander. Die Klaviersmacher sollten daher die Nummern der Saiten durchgängig auf den Tasten, oder bey den Wirbeln zc. anzeigen, weil auf einen richtigen Bezug des Instrumentes sehr viel ankommt. Da aber auch nicht alle Saitenfabrikanten, in Ansehung der Stärke, einerley Maßstab haben, so daß z. B. an einem Orte No. 4. eben so stark ist, als an einem andern No. 3. u. s. w. so muß man die Augen, oder noch sicherer ein Pro-

bier:

blereisen*) dabey zu Hülfe nehmen, und die neue Saite mit der alten (und den übrigen) vergleichen. Ein allgemein anwendbares Schema, welche Nummer zu jedem Tone erfordert werde, ist nicht möglich, weil die Instrumentmacher überhaupt, ja sogar bey ihren eigenen Instrumenten selbst, nicht einerley Mensur zum Grunde legen.***) Hier bemerke ich nur noch, daß messingene und stählerne (oder wie man zu sagen pflegt gelbe und weiße) Saiten ebenfalls nicht zusammen taugen, theils weil sie einen sich nicht völlig ähnlichen Klang haben, theils aber auch deswegen, weil die Luft sehr verschieden auf sie wirkt, so daß die eine Art sich gewöhnlich ungleich mehr verstimmt, als die andere.

Es wäre sehr nützlich, wenn der Lehrer bey dem Aufziehen einer neuen Saite den Scholaren, auch den Vornehmern, selbst Hand anlegen liesse, und ihm die kleinen Vortheile dabey zeigte — so selten das auch geschehen mag —; denn oft ereignen sich Fälle, worin man diese, durch mündlichen Unterricht leicht zu erlernende, Kunst nöthig hat. Fast jeder andere bloße Liebhaber der Musik (Dilettant) lernt sein Saiteninstrument, wenigstens im Nothfalle, be- ziehen und stimmen, nur der Klavierspieler nicht. Und doch hat selbst der Begüterte, wenn er z. B. von der Stadt entfernt lebt, nicht immer Jemanden in der Nähe, der eine Saite aufziehen kann.

§. 46.

Durch das gewaltsame Umdrehen der Wirbel bey dem Herausziehen derselben, besonders wenn es nicht gerade in die Höhe, sondern seitwärts gebogen geschieht, werden die Löcher erweitert, daß alsdann das Instrument die Stimmung nicht halten kann. Man muß daher behutsam dabey verfahren, und die Wirbel mit einer Zange gerade in die Höhe heraus ziehen, oder wenn es vermittelst des Stimmhammers geschehen kann, (welches besser ist,) den Wirbel links herum drehen, und ihn dabey aufwärts immer mit nachheben. Bey Wirbeln mit Schraubengängen ist dieses Nachheben unnöthig. Die Saiten müssen von oben herunter, und zwar ordentlich reihenweise neben einander, fest und ungefähr acht bis zwölffmal herum von der Linken zur Rechten, in
der

*) Eine eiserne Platte mit vielen Löchern von verschiedener Größe. Bey jedem Loche ist die Stelle der Saite durch eine bengefügte Nummer bemerkt.

**) In der (übrigens zu empfehlenden) kleinen Schrift: Stimmbuch 2c. von Bärtner und Nachersberg steht S. 63. unter andern der Bezug eines ordinären Klaviers vorgeschrieben. Allein aus dem oben angeführten Grunde kann durch dieses eingerückte Schema mehr verdorben, als gut gemacht werden, weil vielleicht mancher Dilettant ohne weitere Prüfung die vorgeschriebenen, für sein Instrument aber gar nicht passenden Nummern aufzieht. Die Verfasser bestimmen z. B. schon für das eingestrichene d No. 5. und für das zweigestrichene g sogar No. 8.; da hingegen verschiedene berühmte Instrumentmacher zu dem dreygestrichenen f nur No. 6. oder höchstens No. 7. voraussetzen. —

der Mitte der Wirbel aufgewickelt werden, so daß sie dem Stege in Absicht auf die Höhe gleich, oder etwas tiefer liegen. Windet man sie zu hoch, so wird bey einem gemäßigten Anschlage die Saite nicht immer von der Tangente erreicht; die Wirbel biegen sich oben über, und erweitern die Löcher zc. so wie im Gegentheile der Ton gedämpft wird, wenn die Saiten auf dem Resonanzboden aufliegen. Bey dem letztenmal Umwinden bricht man das noch übrige Endchen ab, oder biegt es in die Höhe, daß die Saite auf den Wirbel (nicht auf das Endchen) zu liegen kommt, sonst wird sie durchschnitten, und reißt gemeiniglich. Die Wirbel müssen, ehe man zu stimmen anfängt, durch wiederholte, aber nicht zu heftige, Schläge mit dem Stimmhammer fest und ganz bis auf den Grund eingeschlagen werden, damit sie nicht nachgeben, oder sich oben über biegen, und die Löcher erweitern. Daß man sich dabey sorgfältig hüten müsse, neben den Wirbeln vorbei auf den Resonanzboden oder auf die zunächst liegenden Saiten zu schlagen, brauche ich wohl kaum zu erinnern. Bey dem Aufziehen selbst darf man den Wirbel nicht plötzlich (ruckweise) herum drehen, sondern nur allmählich; denn die Saite springt nicht so leicht, wenn man sie nach und nach stärker spannt.

§. 47.

Die so genannten Fuchschlingen, (Fuchstreifen,) durch welche die Saiten gezogen werden, haben einen doppelten Nutzen. Sie verhindern nämlich das Nachklingen, und halten zwey und zwey Saiten besonders zusammen, daß sie bey einem etwas starken Anschlage nicht von den messingenen Blättern abgleiten, oder gar springen, wenn die ganze Kraft des Druckes auf sie allein, oder nur auf Eine von beyden käme. (Denn selbst die nebenliegenden Chöre helfen, vermittelst der erwähnten Fuchstreifen, dem Drucke gleichsam mit widerstehen, und das Springen der Saiten verhindern.) Man muß also die neuen Saiten wieder da durchziehen, wo die alten gelegen haben, und zugleich darauf sehen, daß sie neben (nicht kreuzweise über) einander zu liegen kommen, damit sie einander nicht berühren, und sodann dumpf und unrein klingen, oder gar keinen Ton geben. Auch kommt diejenige Saite, welche nicht so vielmal, als die Andere, durch das Fuchgesecht gezogen wird, höher zu liegen, folglich erhält sie alsdann einen schwächern Anschlag, und giebt den Ton nicht in der völligen Stärke an. Ist das Fuchgesecht zu enge, so kommen die zusammen gehörigen beyden Saiten so dicht neben einander zu liegen, daß dadurch die Vibration gehindert wird.

§. 48.

§. 48.

Wenn die messingenen Blätter der Tasten, wodurch die Saiten angeschlagen werden, oben scharf geworden sind, so feilt man etwas davon ab, weil sonst die Saiten bald durchschnitten werden. Nur darf man nicht viel wegfeilen, damit nicht, wegen der daraus entstehenden ungleichen Größe dieser Blätter oder Tangenten, Ein Klavis tiefer niederfalle, als der Andere. Hat sich ein solches Blatt so verbogen, daß es nur an Eine Saite anschlägt, oder wohl eine von dem nächsten Chöre mit berührt, so muß man es wieder in die gehörige Richtung bringen.

§. 49.

Es ist nicht rathsam, wenn Tasten stocken, sogleich etwas davon abzuschaben, oder wohl gar die Einhängelöcher (unter dem Leistchen) weiter zu machen. Oft liegt der Fehler bloß an den fischbeinernen Stifstchen, welche sich am Ende der Tasten befinden. Diese Stifstchen können nämlich zu lang oder auch nur splitterig seyn, und sodann in den Einschnitten, worin sie auf- und abwärts gehen, irgendwo zu fest anliegen. Vielleicht fehlen die Stifstchen ganz, oder sie reichen wenigstens nicht völlig in die erwähnten Einschnitte der so genannten Scheide. In den beyden letztern Fällen werden die Tasten seitwärts (aus der ihnen angewiesenen Bahn) geschneilt, und bleiben alsdann hängen. Nächstdem können sich auch die messingenen Blätter, wenn sie etwas verbogen sind, zwischen zwey Chöre Saiten klemmen; es kann Staub, ein Sandkörnchen oder irgend etwas anders in die Einhängelöcher gekommen seyn u. dgl. m. Diese kleinen Fehler sind alle sehr leicht zu verbessern, wenn man z. B. neue Stifstchen einsetzt; die messingenen Blätter wieder gerade unter die Saiten biegt; die Einhängelöcher mit einer Stecknadel oder Krähenfeder rein macht &c. Sind alle diese Versuche fruchtlos, so ist es alsdann immer noch Zeit, zu untersuchen, wo ein Klavis sich reibt, und an derselben Stelle etwas davon abzuschaben, wenn dem Stocken dadurch, daß man die Einhängestifte unter dem Leistchen ein wenig nach der andern Seite biegt, nicht abgeholfen werden kann.

§. 50.

Das Klappern entsteht oft, wenn die unter den Tasten befindlichen Zuchstreifen oder Unterlagen (Fütterungen) schadhaft geworden sind; man nimmt daher die alten abgenutzten heraus, und legt dafür neue unter.

unter. Rührt es aber von den zu weit gewordenen Löchern her, so muß man sie ausfüllern oder stärkere Saite einsetzen lassen. Auch kann das Klappern entstehen, wenn die fischbeinernen Saufchen sehr abgenutzt sind, oder gar fehlen; weil sich alsdann die Tasten bey dem Anschlagen derselben seitwärts schieben, und die nachfolgenden Klaves berühren.

Damit das Klavier nicht vor der Zeit klappernd werde, muß man sich an eine sanfte Spielart gewöhnen. Das heißt aber nicht etwa, man solle immer schwach spielen; sondern der Ton darf nur nicht gleichsam heraus gepreßt werden. Denn selbst bey dem äußersten Grade der Stärke kommt viel auf die Art des Anschlagens an. Mancher spielt aber nicht auf dem Klaviere, sondern er schlägt es. Dies Letztere scheint ehemals noch üblicher gewesen zu seyn, als gegenwärtig; denn man sagte gewöhnlich: das Klavier, oder die Orgel *z. c.* schlagen. Auch mußte das zuletzt genannte Instrument, worauf die Tasten gemeinlich sehr schwer nieder zu drücken waren, wirklich mehr geschlagen, als gespielt werden.

§. 51.

Wenn die (nicht überspannenen) Saiten rostig geworden sind, so nimmt man weiches Leder, bestreicht es mit nicht allzu heiß gemachtem Leime, streut sehr fein gesiebten Kiefersand, oder klar gestossenen Bimsstein darunter, und läßt es zusammen trocken werden; alsdann fährt man damit so lange über die Saite hin und her, bis die Rostflecken weg sind. Auch den neuen Saiten ist dies Polieren zuträglich; denn außer daß sie besser halten, wird auch der Ton dadurch weit reiner und heller. Allenfalls kann man sie bloß mit Kreide, die aber nicht steinig seyn darf, von den Rostflecken reinigen.

§. 52.

Die Feuchtigkeit schadet dem Klaviere eben so sehr, als Zugluft und zu große Hitze. Wenn es *z. B.* in einem feuchten Zimmer steht, so wird der Leim weich, die Decke zieht sich los u. *s. w.*; setzt man es der Zugluft aus; *z. B.* nahe an den Fenstern, oder bey einer Thüre *z. c.* so verstimmt es sich oft;*) im Sonnenschein, oder am warmen Ofen trocknet das Holz *z. c.* zusammen, und der Resonanzboden bekommt Risse. Besonders ist diesem Letztern alles Fettichte sehr schädlich, weil das Oehl, Fett *z. c.* in die Oefnungen des Holzes (Poros) eindringt, der Luft den Zugang ver-

*) Damit sich das Klavier nicht so sehr verstimme, muß es fest (unbeweglich) stehen. Man lege daher etwas unter die Füße des Gestelles, wenn der Fußboden nicht überall gleich hoch ist; denn sonst senkt sich der so genannte Körper des Klaviers auf einer oder der andern Seite, und dann ist, außer mehreren nachtheiligen Folgen, das Verstimmen unvermeidlich.

versperrt, und folglich den Ton schwächt. Daß aus eben diesen Ursachen auch keine Kaffeetassen, Biergläser u. dgl. auf den Resonanzboden gesetzt werden dürfen, läßt sich leicht begreifen. Sogar das ist dem Instrumente schädlich, wenn man es lange nicht gebraucht; da hingegen das öftere Spielen darauf viel zur Verbesserung des Tones beiträgt; nämlich dabey vorausgesetzt, daß der Spieler das Instrument mit einer gewissen Mäßigung behandelt, und ihm, ohne heftiges Aufschlagen u. einen guten vollen Ton abzugewinnen weiß.

Wenn man nicht auf dem Klaviere spielt, so muß die Decke zugemacht werden; denn theils wird es dadurch einigermaßen vor der Zugluft verwahrt; theils hält man durch diese Vorsicht die Mäuse ab, welche bekannlich den Saiten vielen Schaden thun; auch verhütet man dadurch, daß sich nicht so viel Staub ansetzt. Dringt dieser dennoch ein, so muß man das Klavier, und vorzüglich den Resonanzboden, zuweilen davon reinigen; denn sonst wird der Ton dadurch gedämpft. Nur blase man den Staub nicht mit dem Munde weg, weil die Saiten von dem Hauche anlaufen, und rostig werden.*) Besser ist hierzu ein kleiner Blasebalg, wenn man mit einer Feder nicht überall hinreichen kann.

§. 54.

Ueber das Mechanische bey dem Stimmen will ich hier nur noch etwas Weniges anmerken. Wenn der Ton höher werden soll, so dreht man den Wirbel — vorausgesetzt, daß die Saiten gehörig aufgewunden worden sind — von der Linken zur Rechten; aber bey den längern (tiefern) Saiten ungleich mehr, als bey den kürzern. Alle Tasten müssen, indem man während des Stimmens einen Ton mit dem andern vergleicht, gleich stark angeschlagen werden; weil durch einen veränderten (stärkern oder schwächern) Druck die Saite mehr oder weniger gespannt, folglich der Ton auch etwas höher oder tiefer wird. Anfangs stimmt man, wie Einige wollen, von jedem Chore nur Eine Saite, und dämpft indessen die Andere. (Dies kann mit einem Stückchen Papier geschehen, welches zwischen die noch zu stimmende Saite und das nächste Chord)

*) Jene kindische Gewohnheit, die Zither auf dem Klaviere nachzuahmen, ist aus eben dem Grunde den Saiten nicht vortheilhaft, weil die Finger oft feucht sind. Ich trage daher Bedenken, das erwähnte, auch in anderer Rücksicht eben nicht zu empfehlende, Kunststück hier näher zu beschreiben, damit wenigstens aus dieser Klavierschule niemand lerne. —

Chor gesteckt wird.) Alsdann stimmt man die andere Saite nach der Erstern, und zuletzt das Oktävchen, wenn nämlich eins dabey ist. Ungeschwinder fertig zu werden, rath B. Seize in seiner Anweisung nach mechanischer Art rein zu stimmen z. S. 184. Man solle das „Papier zwischen zwey Chöre stecken, und alsdann in dem ersten Chore „die vordere, in dem andern aber die hintere Saite stimmen. Hierauf „(schreibt er ferner) nimmt man das Papier weg, und stecket solches „zwischen die beyden andern folgenden Chöre, und stimmt erst die vorhin „bedeckten Saiten nach, und alsdann die unbedeckten Saiten des folgenden Chores z.„*) Allein so viele Mühe werden sich wohl nur wenige Klavierstimmer geben; denn die Mehrsten nehmen es entweder nicht so genau, oder sie werden vielleicht auch ohne dieses Hülfsmittel fertig.

Bei den tiefern oder mittlern Saiten fängt man an, weil diese die Stimmung besser halten, als die höhern, und folglich sicherer, wenn ich so sagen darf, zur Richtschnur dienen können. Jedoch stimme man darnach nicht gleich das ganze Klavier durch alle Oktaven; denn da die bereits gestimmten Saiten gewöhnlich wieder nachgeben, so muß man mehrmals untersuchen, ob vielleicht Eine oder die Andere tiefer geworden ist, um nicht nach einem etwas unreinen Tone die übrigen alle zu verstimmen. In einiger Zeit, z. B. den folgenden oder den dritten Tag, ist es nöthig, noch einmal nachzuhelfen; denn die neuen Saiten halten die Stimmung nicht sogleich. Auch die veränderte Luft hat großen Einfluß auf das Verstimmen der Instrumente; man muß daher auf diesen Umstand Rücksicht nehmen, und z. B. nicht zu nahe am warmen Ofen stimmen; das Klavier alsdann in ein kaltes Zimmer setzen, und erwarten, daß das Instrument rein bleiben solle.

Wie man am sichersten rein stimmen kann, dies setzt, außer einem sehr guten Ohre, einige Kenntniß von der Temperatur voraus. Ich werde daher erst im Anhange das Nöthigste darüber sagen, da hier noch nicht der Ort dazu ist, von diesem Gegenstande zu handeln.

*) Auch in dem oben gedachten Stimmungsbuch von Böttner und Nachberg wird S. 83. f. das nämliche gelehrt.

Erstes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von der Klaviatur und ihrer Abtheilung in Oktaven; von der Benennung der Noten; von den Schlüsseln und Versetzungszeichen.

§. 55.

Die beweglichen Theile, worauf man spielt, oder woburch die Saiten, vermittelst eines Druckes mit den Fingern, klingend gemacht werden, nennt man Tasten oder Klaves, auch wohl Tangenten.*) Alle Tasten zusammen heißen die Klaviatur, (das Griffbrett, die Tastatur.)

§. 56.

Einige Tasten liegen tiefer, andere höher. Die erstern mögen, der Kürze wegen, Unter- die letztern aber Obertasten heißen.

Wer die erstern lieber breite, größere, längere oder untenliegende, und die letztern schmale, kleinere, kürzere oder obenliegende Tasten nennern will, der kann es thun; aber unrichtig ist es, die untenliegenden Klaves ganze oder diatonische, und die Obertasten halbe oder chromatische Töne (Semitone) zu nennen; so häufig das auch geschieht. Weiter unten (§. 69. Anm. 1. und §. 132. Anm.) mehr hiervon.

§. 57.

Die ganze Klaviatur wird in Oktaven abgetheilt.***) Zu jeder Oktave gehören nämlich sieben, oder wenn man lieber will, acht (§. 58.) Unter- und fünf Obertasten. Die erstern und ursprünglichen heißen der Reihe nach: c, d, e, f, g, a, h, c.***) Da die obenliegenden und später hinzu gekommenen Tasten für jetzt hierbei noch nicht mit in Betrachtung kommen, so kann ich ihre Benennung — wozu ohnehin eine etwas ausführliche Erklärung nöthig werden würde — hier füglich übergehen.

An-

*) Unter Tangenten verstehen jedoch verschiedene Instrumentmacher zc. bloß die hinten an den Tasten befindlichen messingenen Blätter, (Berührungsfiste,) welche an die Saiten anschlagen.

**) Bey der von Einigen angenommenen Hauptabtheilung der Klaviatur in den Bass und Diskant wäre das mittlere c gleichsam die Grenzcheidung. Weil aber der Bass oft höher und der Diskant tiefer geht, so läßt sich in dieser Hinsicht die eigentliche Grenze nicht ganz genau bestimmen.

***) Daß man aber auch bloß die beyden äußersten Töne einer solchen Reihe, nämlich in dem obigen Beispiele das höhere c mit dem tiefern verglichen, eine Oktave nennt, dies wird in dem Abschnitte von den Intervallen vorkommen.

Anstatt der jetzt gewöhnlichen Einrichtung der Klaviatur in Absicht auf die Lage der Tasten:

cis dis fis gis b
c d e f g a h c,

brachte vor einiger Zeit der Prediger Kohleder zu Friedland, in der kleinen Schrift: Erleichterung des Klavierspielens 2c. eine andere, schon von B. Frige erwähnte, Einrichtung in Vorschlag, nämlich diese:

cis dis f g a h
c d e fis gis b c;

wo also nach jeder Untertaste eine obenliegende folgt. Was dadurch gewonnen werden sollte, und zum Theil auch wirklich gewonnen werden würde, muß man in der genannten Schrift selbst nachlesen. Hier kann ich nur dies bemerken, daß aus dieser veränderten Einrichtung der Klaviatur — worauf gewisse Tasten vermittelt eines dabey angebrachten Tonzeigers kenntlich gemacht werden sollten — unter andern auch manche Unbequemlichkeiten in Ansehung der Fingersetzung erwachsen würden.

§. 58.

Jedes Klavier enthält wenigstens vier, auch wohl noch einige Töne über fünf vollständige Oktaven. Die erste, vom großen C — man zählt von der Linken zur Rechten — bis zum nächsten H heißt die große Oktave; die folgende zweite wird die kleine oder ungestrichene genannt; bey der dritten sagt man die eingestrichene, (einmal gestrichene,) und bey der vierten die zweygestrichene (zweymal gestrichene) Oktave. Die Töne unter dem großen C haben die Benennung Kontratöne erhalten, und die über dem zweygestrichenen h heißen Dreygestrichene, (dreymal gestrichene,) nämlich so:

Kontratöne:								Große Oktave:*)								Kleine Oktave:							
1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
F	G	A	H	C	D	E	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Eingestrichene Oktave:								Zweygestrichene Oktave:								Dreygestr. Okt.**)			
1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4
c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Hier:

*) Der Ausdruck kurze Oktave zeigt an, daß in der tiefen (großen) Oktave die Töne Cis, Dis, Fis und Gis fehlen. Ehedem hatte man viele Orgeln 2c. mit einer solchen kürzern Oktave, worin die Tasten so unordentlich auf einander folgten: C F G A H.

**) In der ersten Auflage hatte ich zur Andeutung der Oktaven und zu einigen weiter unten folgenden Erklärungen schon Noten gebracht; weil aber die Benennung derselben hier noch

Hieraus sieht man, daß der erste Ton einer folgenden Oktave, wenn sie nicht unvollständig bleiben soll, zugleich die letzte Stelle der vorhergehenden Oktave mit vertreten muß.

Anmerkung. Die verschiedene Benennung der Oktaven ist aus der ehemals gebräuchlichen so genannten deutschen Notentabulatur entstanden, worin man die Töne noch nicht durch Noten, sondern durch Buchstaben bezeichnete. Um nun eine Oktave von der andern unterscheiden zu können, setzte man Striche über

die Buchstaben; nämlich: C, c, \bar{a} , \bar{c} , $\bar{c}x$. Denn vor Guido's Zeiten wußte man von unsern jetzt gebräuchlichen weit bequemern Noten noch nichts. Dieser aus Treviso gebürtige Tonlehrer setzte — wie man bisher gemeinlich behauptet — den Grund dazu, indem er mehrere Linien über einander zog, und die zu spielenden *re*. Töne durch Punkte anzeigte.*) Von diesen Punkten schreibt sich auch noch der Ausdruck Kontrapunkt, (Punctum contra punctum,) oder Kontrapunktieren her. Wenn nämlich ein solcher Punkt gegen oder eigentlich über einen andern gesetzt wurde, das heißt: wenn man zu einer Stimme noch mehrere setzte, so mochte nun auf Einer Notenreihe, oder auf zwey und mehreren Systemen geschehen: so hieß dieses Kontrapunktieren,**) oder wie wir uns ausdrücken, zwey-, drey- oder mehrstimmig setzen, (komponiren.)

Nach ihm soll die guidonischen, oder von seinem Geburtsorte, die aretinischen Noten, welche damals freylich noch sehr unvollkommen waren, ein französischer Doktor und Domher, *Jean de Meurs*, (auch *de Muris* oder *Muria* *re*. deutsch: *Johann von der Mauer* genannt,) merklich verbessert haben. Er schrieb nämlich auch zwischen die Linien solche Punkte,***) da sie anfangs nur auf denselben standen, daß man also bey der Benützung der Zwischenträume nicht mehr so viele Linien zu überschauen hatte. Denn vorher waren z. B. zu zehn Tönen auch zehn Linien erforderlich. Anstatt der Punkte wählte er kleine Vierecke, und bezeichnete durch die verschiedene Gestalt derselben zugleich die längere oder

noch nicht angezeigt worden ist, so sind in so fern die Buchstaben für jetzt wohl mehr der Ordnung gemäß. Jedoch habe ich z. 66. nebst der Benennung der Noten auch zugleich die dadurch bezeichneten Oktaven durch Buchstaben und Striche angedeutet.

*) Daß aber Guido dessen ungeachtet nicht der eigentliche Erfinder dieser Parallel-Linien und Punkte gewesen sey, wird nicht nur in Arteaga's Geschichte der italienischen Oper, S. 118. B. 1: sondern auch in Forkels allg. Geschichte der Musik, B. 2, S. 275. sehr wahrscheinlich dargethan. „Zucbald (heißt es in dem letztern Werke) bediente sich ihrer (der Linien) schon bey seiner eigenen Art von Notation im zehnten Jahrhundert. Aber die Anzahl derselben war vor den Zeiten Guido's noch so unbestimmt, daß Jeder deren so viele gebrauchte, als er wollte *re*.“ Und S. 277. schreibt Forkel: „Wenn ihm (Guido'n) indessen die erste Erfindung der Linien gleich nicht zugeschrieben werden kann, so scheint er doch wenigstens der erste gewesen zu seyn, der von den Linien und Spatien zugleich Gebrauch gemacht hat.“

**) Kenner sehen, daß hier bloß vom einfachen Kontrapunkte die Rede ist.

***) Einige behaupten dies, der obigen Bemerkung zu Folge, schon von Guido. Ueberhaupt erklärt Forkel den *J. de Meurs* nur für einen Verbesserer und wahren Beförderer der Musik, vorzüglich von der Seite des harmonischen Gebrauches der musikalischen Intervalle, aber nicht für einen Erfinder. (Allg. Geschichte der Musik, zwert. Band, S. 433.)

Wissen, Dauer der zu spielenden ac. Töne. Auch einige Taktzeichen führte er ein, von welchen man vorher nichts wußte. Am wahrscheinlichsten hat er gegen das Ende des 13ten, oder in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts gelebt; doch sind die musikalischen Geschichtschreiber aus hierüber nicht einerlei Meinung.

Daß aber die Musik der Alten (vor Guido und *Lean de Meurs*) außerst mühsam zu erlernen gewesen seyn muß, erhellet schon aus der erstaunlichen Anzahl der Töne. Denn nach Alypinus, Marpurgs, Burneys, Forkels u. s. w. betrug hatten sie deren nicht weniger, als 1620.*) Hieraus wird es sehr begreiflich, warum Plato es nicht für rathsam hielt, daß junge Leute viele Zeit auf die Musik verwenden möchten, und deswegen er ihnen nicht mehr, als drey Jahre dazu erlauben wollte. Konnte man, unter solchen Umständen, hingen die Zeit wohl große Fortschritte darin machen, das schon die Erlernung der Noten einen beträchtlichen Zeitraum erfordern mußte? Haben nicht Guido und *Lean de Meurs*, (oder ihre Vorgänger) wenn sie auch weiter keine Verdienste um die Musik gehabt hätten, schon der erwähnten nützlichen Erfindung wegen den gerechtesten Anspruch auf unsere Dankbarkeit?

Damit man sich aber doch nur einigermaßen einen Begriff davon machen könne, wie jene abschreckende Anzahl Töne wirklich gewesen sey, wie sie ungefähr ausgesehen haben mögen, und wie schwer sie von einander zu unterscheiden seyn mußten: so will ich hier eine Stelle aus Burneys Abhandlung über die Musik der Alten, von Eschenburg übersetzt, wörtlich einzufügen. S. XI. heißt es: „Um jedoch diese Zeichen“ — es ist von den Tönezeichen der Griechen die Rede — „zu vervielfältigen, wurden die Buchstaben ihres Alphabets zuweilen mit großer, zuweilen mit kleiner Schrift geschrieben; einige waren ganz, andere verkümmert; einige verdoppelt, andre in die Länge gezogen; und außer diesen Verschiedenheiten in der Form der Buchstaben, hatten sie noch andre, in Hinsicht ihrer Richtung, indem sie diese Buchstaben bald rechts, bald links wandten, bald sie umkehrten, bald sie horizontal stellten. So diente z. B. der Buchstab Gamma, vermittelst dieser Veränderungen, sieben verschiedene Töne zu bezeichnen: Γ Λ Γ F Γ U Γ. Einige Buchstaben wurden auch eingeschlossen, oder mit Accenten bemerkt, um ihr symbolisches Gehalt zu verändern; und auch daran hatte man noch nicht genug, sondern ließ auch die gewöhnlichen Accente, den *Gravis* und *Acutus*, für besondere Noten gelten. u. s. w. Wenn man nun noch bedenkt, daß ihr größtes System aus ihrer weitläufigste Tonleiter bloß den Umfang von zwey Octaven gehabt haben soll, so muß man über die Menge ihrer musikalischen Charaktere noch mehr erstaunen.

§. 59.

Noten sind gewisse Zeichen, wodurch so wohl die Höhe oder Tiefe, als auch die Dauer der zu spielenden Töne angedeutet wird. Außer diesen

*) Jedoch erinnere ich mich, irgendwo gelesen zu haben, daß diese Anzahl sehr übertrieben sey.

eigentlichen Tonzeichen werden aber unter Noten, in der weitern Bedeutung des Wortes, auch alle noch übrige, bey dem Aufschreiben eines Tonstückes gebräuchliche Zeichen, z. B. die Schlüssel, Pausen, Punkte u. dgl. verstanden. Zur Benennung der Noten bedient man sich, seit Gregors des Großen Zeiten, der sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, nämlich a, b,*) c, d, e f, g; welche in allen Oktaven wiederholt werden. Gewöhnlich fängt man gewöhnlich vom c an, daraus entsteht denn also diese Ordnung: c, d, e, f, g, a, h. (b.)

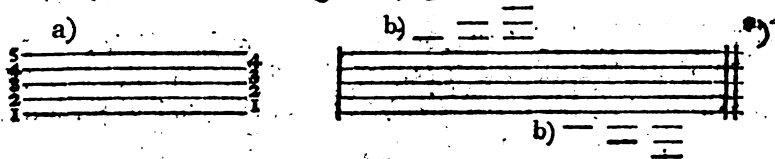
§. 60.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones zu bezeichnen, hat man fünf**) über einander gezogene gleichlaufende (parallele) Linien gewählt, wie hier unten bey a). Diese Linien zusammen werden das System, Linien- oder Notensystem, auch der Notenplan oder die Musikleiter genannt. Das
Leere

*) Der Buchstabe b wurde ehemals schicklicher zur Bezeichnung des Tones h gebraucht. In spätern Zeiten, da b und h als zwey wirklich verschiedene Töne vorkamen, nannte man das jetzige b das runde, unser h aber (vermuthlich wegen der eckigen Figur des Quadrates h, wodurch das h bezeichnet wurde,) das viereckige b, bis man endlich den Buchstaben h an dessen Stelle einführte. Ausführlicher schreibt unter andern Mattheson in seiner Critica musica, P. VI. S. 103. und in der kleinen Generalbasschule S. 70. f. davon. Nur schade, daß seine gegründeten Erinnerungen gegen diese unschickliche, und das Notensystem unlegbar erschwermende, Benennung fruchtlos geblieben sind. Vor einigen Jahren erschien sogar eine besondere Schrift, unter dem Titel: Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet etc. von Wolsfenau, herausgegeben von Schwanenberg, worin der Verfasser darauf antrug, statt des Buchstabens h wieder das b einzuführen; allein noch ist dies nicht geschehen, und dürfte — bey der den meisten Musiklehrern eigenen Unhänglichkeit am Hergebrachten — auch wohl vor der Hand noch nicht zu erwarten seyn. Aus diesem Grunde, vorzüglich aber um nicht öfter mißverstanden zu werden, sah ich mich genöthigt, in diesem Lehrbuche die Benennung h beizubehalten. — Hier nur noch zwey Stellen aus Sulzers allg. Theorie der schönen Künste. „Der Ton H (heißt es in dem Artikel B,) war in der ältern Musik der einzige Ton, der zwey Saiten hatte,“ (doppelt gebraucht wurde.) Weiter unten fährt Sulzer fort: „So oft ehemals ein Gesang in Noten gesetzt wurde, mußte nothwendig auf der siebenten Stufe das Zeichen b oder h stehen, damit man wissen konnte, welche von beyden Saiten B sollte gegriffen werden, ob die tiefere b, oder die höhere h.“ Dies letztere wurde jedoch zuweilen auch durch die Ueberschriften Cantus durus und Cantus mollis bestimmt. Man pflegte nämlich ehemals unser b auch das weiche, h hingegen das harte b zu nennen. Wenn nun in einem ältern Tonstücke ohne Vorzeichnung, z. B. in einem Chorale etc. durchgängig b gesungen oder gespielt werden sollte, so deutete man dies durch die Ueberschrift Cantus mollis an; sollte aber h gebraucht werden, so wurde dies durch Cantus durus bestimmt. Man sieht hieraus, daß die Beywörter durus und mollis damals ein von der unsrigen ganz verschiedene Bedeutung hatten, die auch in dem Artikel Tonart der genannten allg. Theorie richtig angegeben worden ist. Daß man aber späterhin diese Kunstausdrücke noch in einer andern Bedeutung gebraucht hat, dies wird weiter unten erinnert werden.

**) Bey den Noten für die Laute etc. besteht das System aus sechs Linien. „Diese Einrichtung hat ihren Grund in der Beschaffenheit des Instruments.“ (Marpurgs Beyträge, zweyt. Band, S. 119.)

Leere zwischen den Linien heißt der Zwischenraum, (*Spatium*.) Sind zur Bezeichnung verschiedener hoher oder tiefer Töne diese fünf Linien nicht hinreichend, so werden, je nachdem es nöthig ist, oben oder unten noch mehrere hinzu gefügt, die man Nebenlinien nennt. Damit der Spieler desto leichter mit Einem Blicke übersehen könne, wie viele Nebenlinien jedesmal hinzu gekommen sind, pflegt man sie gemeinlich, wie bey b), von einander abzusondern. Uebrigens wird jede Linie und jeder Zwischenraum eine Stufe (Ton- oder Klangstufe) genannt.



§. 61.

Nun würde man aber doch noch nicht wissen können, wie eine Note auf dieser oder jener Linie zu benennen sey; daher wurde es nöthig, zuerst für irgend, eine Note auf dem Linien-systeme eine Stufe festzusetzen. Hierzu wählte man gewisse Zeichen, die deswegen Schlüssel genannt werden, weil sie gleichsam den Aufschluß zur Benennung der Noten geben. Denn weiß man erst, welche Stufe z. B. die Note c auf dem Linien-systeme einnimmt, so lassen sich darnach auch die Noten auf den übrigen Stufen leicht der Reihe nach ordnen und benennen. Der Umfang des Notensystems ist aber zu allen in vier bis fünf Oktaven enthaltenen Tönen, oder vielmehr zur bequemern Darstellung der dazu erforderlichen Noten, nicht zulänglich. Diese Ungulänglichkeit wird ebenfalls durch die Schlüssel ersetzt. Wenn nämlich die fünf Linien im Diskante nicht zureichen, die tiefsten Bassnoten ohne viele, nur sehr mühsam zu unterscheidende, Nebenlinien darzustellen: so zeichnet man dafür, zur ungleich leichtern Uebersicht, den F- oder Bassschlüssel vor, wo sodann nur wenige Nebenlinien nöthig sind.

§. 62.

- *) Einen veränderten Notenplan, der durchgängig aus bren und bren über einander gezogenen Linien bestand, und worauf so wohl im Diskant, als auch im Basse, jede untere Linie c heißen sollte, brachte nur erst seit kurzem der bereits oben erwähnte Hr. Kehler in Vorschlag. Allein bey mancher unlegbaren Erleichterung in Abicht auf das Notenlernen u. dgl. hatten doch Kenner auch viele, und zum Theil allerdings nicht unbedeutliche, Einwendungen dagegen, die man im eilften Bande der neuen allg. deutschen Bibliothek, S. 197. ff. und im zweyten Bande der allg. Literatur-Zeitung vom Jahre 1799. No. 128. findet. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß dieser Notenplan den jetzigen verdrängen werde. — Noch einen andern, von J. W. Alenbourg (in dessen Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompete- und Pauken-Kunst, 1795.) vorgeschlagenen Notenplan, der nur aus zwey Linien bestehen sollte, übergehe ich ganz, weil er bloß für die Trompete bestimmt war, und für das Klavier gar nicht anwendbar ist.

Türk's Klavierschule.

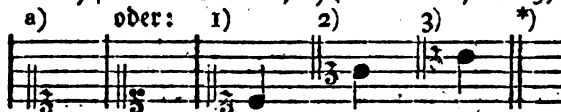
3

§. 62.

Diese Schlüssel werden zu Anfange eines Tonstückes der ersten Notenreihe, oder besser auch jedem folgenden Systeme vorgesetzt. Oft kommt innerhalb der Zeile ebenfalls ein solcher Schlüssel vor, wenn z. B. in dem Systeme für die linke Hand anstatt des F-Schlüssels ein anderer eintritt u. s. w. Man hat überhaupt drey Schlüssel, die noch bis jetzt im Gebrauche sind, nämlich: 1) den C-, 2) den F-, und 3) den G-Schlüssel.

§. 63.

Der C-Schlüssel zeigt an, daß eine Note auf der Linie, worauf das Zeichen bey a) steht, die Benennung (des eingestrichenen) c erhält. Man bedient sich desselben: 1) für den Diskant, 2) für den Alt, und 3) für den Tenor:

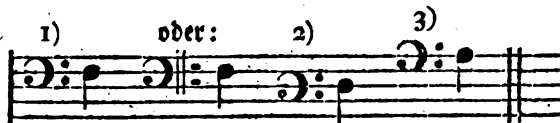


Folglich heißt im Diskante die unterste oder erste Linie c, (denn man zählt auch hierbey von unten in die Höhe;) im Alte hingegen steht dasselbe eingestrichene c auf der dritten, und im Tenore auf der vierten Linie.

Ehedem setzte man diesen Schlüssel auch auf die zweyte Linie für den tiefen Diskant oder hohen Alt, und auf die fünfte Linie für den tiefen Tenor. In Klaviersachen kommt gegenwärtig, zur großen Erleichterung für den Spieler, gewöhnlich bloß der erste von diesen C-Schlüsseln, nämlich der für den Diskant vor; obgleich nur noch vor einigen Jahren manche Komponisten, aus musikalischer Pedanterey, sich wer weiß wie viel darauf zu gute thaten, wenn sie, oft ganz ohne Noth, den Unkundigen durch den Gebrauch verschiedener Schlüssel und Zeichen das Spielen erschweren, und ihren steifen Arbeiten dadurch in den Augen der Ueübten einen gelehrten Anstrich geben konnten.

§. 64.

Der F- oder Bassschlüssel **) wird so angezeigt:



Hier

*) Genau genommen sollte man — da der C-Schlüssel gegenwärtig noch auf dreierley Art gebraucht wird — nicht sagen: der Diskantschlüssel, sondern: der C-Schlüssel für den Diskant, oder das Diskantzeichen; und so auch bey dem Alt und Tenore. Allein dieser Unterschied wird nicht einmal bey dem Schreiben, noch weniger aber bey dem Sprechen beobachtet.

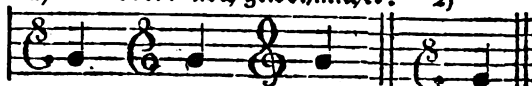
**) Da der F-Schlüssel bey uns Deutschen nur noch auf einerley Art, nämlich für den Bass u. s. w. auf der vierten Linie, gebraucht wird, so kann man hier die Wörter Schlüssel und Zeichen allenfalls für gleichbedeutend annehmen. Diese Nomenclatur gilt auch von dem G-Schlüssel.

Hier bezeichnet die Note auf der Linie zwischen den zwey kleinen Punkten (:) oder Strichen (=) das ungestrichene f. Gegenwärtig ist der F-Schlüssel, wenigstens in Deutschland, nur auf der vierten Linie, wie bey 1) gebräuchlich. Auf der dritten, bey 2), wird er das hohe, und auf der fünften Linie bey 3) das tiefe Basszeichen genannt.

§. 65.

1) oder: noch gewöhnlicher: 2)

Im G- oder Violinschlüssel:



bezeichnet das Püñtchen oder Ringelchen u. das eingestrichene g.*) Auf der zweyten Linie, wie bey 1), wird der G-Schlüssel für viele Instrumente, z. B. für die Flöte, Hoboe u. besonders aber für die Violine, und jetzt auch in den meisten Klaviersachen gebraucht. Die zweyte Art, wo das Püñtchen u. auf der ersten Linie steht, trifft man bloß in ältern französischen Tonstücken an. In Rücksicht auf die Benennung der Linien u. kommt dies letztere so genannte französische Zeichen zwar mit dem gewöhnlichen F-Schlüssel überein, aber es bezeichnet die Töne um zwey Oktaven höher. Im französischen Zeichen steht nämlich das eingestrichene g, im F-Schlüssel aber das große G auf der untersten Linie.

Daß auch ein Anfänger den F-Schlüssel, (d. h. die darin stehenden Noten) kennen muß, bedarf keiner weitem Erinnerung; allein von den übrigen beyden Schlüsseln braucht er fürs erste nur Einen zu lernen. Welchen? Dies mag der Lehrer den Umständen gemäß bestimmen. In der Folge muß sich aber ein Klavierspieler so wohl mit dem C-, als auch mit dem G-Schlüssel bekannt machen, wenn er anders nicht verschiedene, nur in dem einen oder in dem andern dieser beyden Schlüssel gesetzte, Tonstücke für das Klavier u. ungespielt (oder sie wenigstens abschreiben, und dabey in den ihm geläufigen Schlüssel umsetzen) lassen will.**)

§ 2

§. 66.

1) Jedoch pflegt man es gegenwärtig mit dem angegebenen eigentlichen Bestimmungszeichen eben nicht genau zu nehmen; denn öfters fehlt es entweder ganz, oder es ist auch wohl so vergrößert und mit Zierrathen überladen, daß man nicht errathen kann, auf welcher Linie es stehen soll. Da indeß der G-Schlüssel in Deutschland gewöhnlich ebenfalls nur auf einerley Art gebraucht wird, so ist bey dieser Unbestimmtheit übrigens keine Verwechselung zu besorgen.

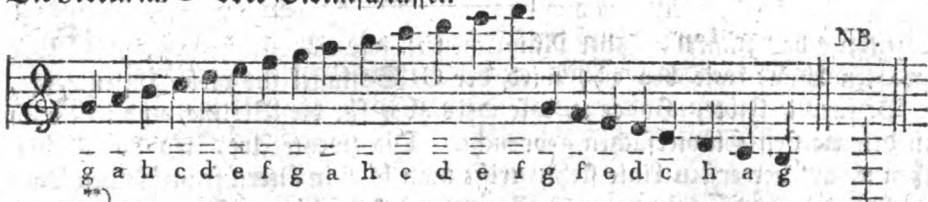
2) Von der Nothwendigkeit zweyer Schlüssel in Klaviersachen wird hoffentlich, bey der gegenwärtigen Einrichtung des Notenplanes, Jeder schon überzeugt seyn, oder es doch so gleich werden, wenn er bedenkt, daß z. B. zur Bezeichnung desjenigen Tones, den man das große C nennt, im C-Schlüssel sieben, im G-Schlüssel aber sogar acht Nebenlinien unter dem Notenplane nöthig würden, (wie ich dies in den Notenzeilen des folgenden Paragraphen unter dem NB. bemerkt habe,) wozu man im F-Schlüssel nur zwey solche Nebenlinien braucht. In diesem letztern Schlüssel hingegen würden schon zur Bezeichnung des

§. 66.

Die Distantnoten heißen:



Die Noten im G- oder Violinschlüssel.



Die Bassnoten:



Da

breitgeschriebenen c, folglich noch nicht zum höchsten Tone, acht Nebenlinien über dem Es, keine erfordert werden. Daß eine so große Anzahl über einander stehender Linien in der Geschwindigkeit schwer zu übersehen wäre, und zu manchem Fehlgriffe Veranlassung geben würde, dies wird man wohl ohne Widerrede zugeben. — Ob aber in den Tonstücken für das Klavier u. nicht entweder der G- oder der C-Schlüssel entbehrlich wäre, dies ist eine Frage, deren ausführliche Beantwortung ich Andern überlassen muß. Hier nur einige Bemerkungen darüber. Der G-Schlüssel scheint seit einiger Zeit hauptsächlich deswegen so üblich geworden zu seyn, weil man dabey, wenn hohe Töne vorkommen, über dem Notensysteme eine Nebenlinie weniger zu übersehen hat, als bey dem C-Schlüssel. Indes stehen doch in dem Letztern, außer den meisten Einkompositionen, auch sehr viele, besonders ältere und eigentlich für das Klavier gesetzte, Sonaten und andere Tonstücke. Für den Klavierspieler, der sich auf seinem Instrumente möglichst vervollkommen will, wird daher die Erlernung beider Schlüssel wohl vor der Hand noch ein nothwendiges Uebel bleiben. — Auf die gänzliche Abschaffung des C-Schlüssels wurde unter andern im zweyten Stücke der musikalischen Bibliothek von W. Schürth gedrungen; dagegen nimmt Spazier, in dem von ihm übersetzten und mit Zusätzen heraus gegebenen Werke: Gretry's Versuche über die Musik u. und im acht und zwanzigsten Stücke der Berlinischen musikalischen Zeitung vom Jahre 1793. den C-Schlüssel mit vieler Wärme in Schutz.

*) Durch die Striche über den Buchstaben u. wird zugleich bestimmt, welche Oktave die darüber stehenden Noten bezeichnen. (§. 58.)

**) Absichtlich gehe ich so wohl auf, als abwärts, von demjenigen Tone aus, welchen der Schlüssel andeutet.

Da die Anfänger, besonders aber Kinder, mit der Erlernung der Noten oft eine geraume Zeit hindurch geplagt werden, weil manche Lehrer eine bloße Gedächtnissache daraus machen: so will ich hier eine Lehrart vorschlagen, die vor mancher andern wenigstens den Vorzug hat, daß dadurch das Notenlernen sehr erleichtert wird. Man verzeihe mir daher, wenn ich mich auf eine Kleinigkeit einlasse, die aber doch in so fern wichtig ist, als sie nun einmal erlernt werden muß. Wer schon eine leichtere Methode hat, der bleibe ja dabey; denn ich will durch die Meinige keine bessere verdrängen.

Zuerst würde ich den Anfänger mit den Diskant- oder Violinnoten allein beschäftigen, ihn aber vorher die sieben Buchstaben: c d e f g a h, und allenfalls noch das c, vor- und rückwärts auswendig lernen lassen. Anfangs zeigte ich ihm nur eine einzige Note, z. B. das eingestrichene c auf der ersten Linie.*) Nun ließe ich den Lernenden, ohne dabey auf die Stellung Rücksicht zu nehmen, mehrere Noten, die auf eben derselben Linie stehen, und die folglich auch alle c heißen, selbst auffuchen. In einigen Augenblicken wird er dieses c kennen. Hierauf verführe ich etwa mit dem eingestrichenen g auf der dritten Linie eben so; alsdann zeigte ich ihm das e und h auf der zweyten und vierten Linie. Nun kann es ihm nicht schwer werden, auch die Noten in den Zwischenräumen zu benennen; denkt wenn er weiß, daß die auf der ersten Linie c, und die auf der zweyten e heißt, so wird er leicht begreifen, daß das dazwischen liegende d in dem ersten Zwischenraume stehen muß u. s. w. Auch habe ich nichts dagegen, wenn man ihn nur das eingestrichene c kennen lehren, und alsdann unter die, der Reihe nach geschriebenen, Noten die übrigen Buchstaben setzen lassen will, wie dies Hiller in seiner Anweisung zum Gesange S. 34. anrath. Wüßte der Anfänger die Noten der eingestrichenen Oktave zu benennen, so könnte man ihn allenfalls noch mit der ersten Hälfte der zweygestrichenen Oktave bekannt machen. Hierbey würde ich ihm erklären, daß man sich der Nebenlinien bedient, (die ebenfalls ihre Zwischenräume haben,) wo die fünf gewöhnlichen Linien aufhören. Die wenigen Noten unter denselben wird er in kurzem selbst benennen können; man hat daher nicht nöthig, ihm eher etwas davon zu sagen, bis sie vorkommen. Auch die noch übrigen Noten über den fünf Linien braucht er nur gelegentlich kennen zu lernen.

Mit der Erlernung der Bassnoten kann man ihn nach Umständen, d. h. seinen mehr oder weniger eingeschränkten Fähigkeiten gemäß u. noch acht bis vierzehn Tage verschonen.

Die Tasten lernt der Schüler wohl an ihrer verschiedenen Folge in Rücksicht der Lage am ersten kennen.***) Wenn man ihn nämlich vorher auf die abwechselnde Folge der zwey und drey Obertasten aufmerksam gemacht hat, so sagt man ihm, daß von den beyden unmittelbar neben einander liegenden Unter-

*) Nämlich im Diskantzeichen. Ich darf es jedem Lehrer zutrauen, daß er auch bey der Erlernung der Noten im G-Schlüssel die obige Methode, mit den nöthigen Abänderungen, anzuwenden wissen werde.

**) Die Methode, auf jede Taste die Benennung derselben zu schreiben, oder Buchstaben darauf zu kleben, scheint mir nicht die beste zu seyn; denn der Schüler sucht, ohne sich um die Lage der Tasten zu bekümmern, bloß seinen Buchstaben auf. Löscht oder nimmt man diesen nach einiger Zeit weg, so weiß der Lernende nicht viel mehr, als er vorher wußte.

tertasten, nach welcher rechter Hand nun zwey obere folgen; die zweyte (rechts an die erste Obertaste angrenzende) c heisst, und läßt ihn nunmehr selbst jedes c auffuchen. Nach dem f hingegen folgen rechts drey obenliegende Tasten. Das dreygestrichene f, welches in dieser Rücksicht eine Ausnahme macht, braucht er jetzt noch nicht zu kennen. Will man aber dem Lernenden lieber die Taste d zuerst bekannt machen, so versteht es sich, daß man ihm alsdahn eine schmale rechts und eine links zum Kennzeichen angiebt. Die übrigen Untertasten wird er bald selbst benennen lernen, wenn man ihm sagt, daß sie in eben der Ordnung, wie die Noten, auf einander folgen. Von den Obertasten braucht er nicht eher etwas zu wissen, bis etwa fis oder ein anderer solcher Ton vorkommt; alsdann macht man ihm bekannt, daß z. B. die dem c nächste rechts liegende Obertaste in jeder Oktave cis heisst u. s. w. Daß dieselbe Taste, (wenn vor der Note d ein b steht,) auch des genannt werde, sagt man ihm ebenfalls nur erst bey einem vorkommenden Falle. Denn wer alles auf einmal vornimmt, und dem Schüler während dieser Zeit gar keine praktische Beschäftigung giebt, der wird damit vielleicht nur bey Wenigen etwas ausrichten, weil bey dem Klavierspielen anfangs so vielerley zu merken ist, daß wohl nur ein sehr fähiger Kopf alles sogleich behalten dürfte.

Ist der Lernende mit den Noten und Tasten so bekannt, daß er sie in und außer der Reihe zu benennen weiß, so würde ich ihm nunmehr sagen, daß im Diskantzeichen die Note bey 1), oder im G-Schlüssel die bey 2), im F-Schlüs-

sel aber die bey 3),  das mittelfte c auf

dem Klaviere bezeichnet. Die Taste zu dem rechts liegenden d lernt er alsdann leicht finden u. s. w. Ich halte es für überflüssig, mehr hierüber zu sagen — vielleicht bin ich schon zu umständlich gewesen —; da jeder Lehrer hieraus sehen kann, wie dem Lernenden die Noten und Tasten auf eine faßlichere Art, und in kürzerer Zeit, als es nur zu häufig geschieht, bekannt gemacht werden können.

Damit aber der Anfänger, während der Erlernung der Noten zc. womit man ihn ohnedies nicht ganze Stunden lang beschäftigen darf, auch einige praktische Uebung habe, so würde ich ihn nebenben — wie dies bereits in der Einleitung §. 28. erinnert worden ist — etwa die fünf Töne: c, d, e, f, g, ohne Noten auf- und abwärts spielen lassen. Hätte er darin einige Fertigkeit erlangt, so machte ich ihn darauf aufmerksam, daß zu einer Reihe von mehreren Tönen, z. B. vom eingestrichenen bis zum zweygestrichenen c, fünf Finger natürlicher Weise nicht hinreichend sind. Ich würde ihm daher vorläufig die beyden Hülfsmittel, das Untersetzen und Ueberschlagen, bekannt machen; ihr die Tonleiter von C nur durch zwey Oktaven spielen, den Triller üben, auch wohl Terzen greifen lassen u. dgl. m. Doch nun wieder zur Hauptsache.

§. 67.

Die sieben Töne ohne # und b pflegt man — in so fern sie zuerst üblich waren, und ihre Benennung u. nicht von andern erhalten haben — gemeinlich unabhängige, zuweilen auch wohl Haupttöne zu nennen.*) Von jedem derselben werden gewöhnlich zwey abhängige (Nebentöne) hergeleitet, nämlich ein erhöhter und ein erniedrigter; folglich giebt es, außer den doppelt erhöhten und erniedrigten Tönen, vierzehn abhängige. Zur Bezeichnung dieser letztern bedient man sich der so genannten Versetzungszeichen.

- §. 68.

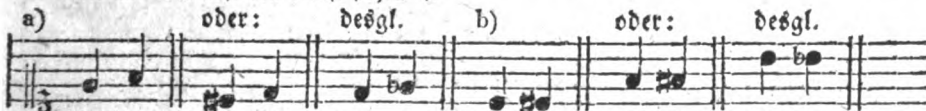
Diese Versetzungszeichen können in zwey Klassen eingetheilt werden. In die erste gehören die einfachen, und in die zweyte die doppelten. Der einfachen Versetzungszeichen hat man überhaupt drey, nämlich: 1) das Erhöhungszeichen: # (Kreuz, b cancellatum, das gegitterte,) 2) das Erniedrigungszeichen: b, (das runde Be, b rotundum,) und 3) das Widerrufungs- oder Wiederherstellungszeichen: k, (Quadrat, b quadratum, das viereckige Be.)

§. 69.

Wenn ein solches # (oder x) vor einer Note steht, so wird der dadurch bezeichnete unabhängige Ton um einen kleinen halben Ton erhöht.***) Diese erhöhten Töne erhalten ihre Benennung von dem unabhängigen. Man fügt näm-

*) Die Benennung Haupt- und Nebentöne scheint mir deswegen nicht gut gewählt zu seyn, weil diese Kunstausdrücke auch noch außerdem in einer ganz andern Bedeutung vorkommen. (S. 135. f.) Eben so finde ich die, von einem neuern Schriftsteller gebrauchten, Ausdrücke Grund- und Mitteltöne, anstatt unabhängige und abhängige, in mehr als Einer Rücksicht nicht gut gewählt. Nur würde die Untersuchung über das warum? hier zu weit führen.

**) Auch die halben Töne sind von verschiedener Größe. Sie werden nämlich in große und in kleine eingetheilt. Die großen halben Töne, oder vielmehr die beyden Noten, durch welche ein großer halber Ton bezeichnet wird, stehen auf zwey zunächst liegenden Stufen, wie bey a; da hingegen die beyden einen kleinen halben Ton bezeichnenden Noten auf einer und ebenderfelben Stufe stehen b).



Ein gemeiner (größerer, §. 75.) ganzer Ton besteht aus zwey halben Tönen, wovon einer groß, der andere aber klein ist. Um dies zu verstehen, muß man wissen, daß auf einen ganzen Ton (c - d) gewöhnlich neun Theile (commata) gerechnet werden, oder mit andern Worten: daß d neun commata höher ist, als c. Auf den großen halben Ton (z. B. d - es) rech-

nämlich dem Buchstaben der Hauptnote oder dem Namen des unabhängigen Tones die Silbe *is* bey, folglich

wird aus $\begin{cases} c, d, e, f, g, a, h. \\ cis, dis, eis, fis, gis, ais, his. \end{cases}$

(Abgekürzt schreibe man: *cc*, *dd* u. s. w.)

Hier folgen diese abhängigen Töne durch Noten und Versetzungszeichen angedeutet.



Anm. 1. Hierbey muß man dem Lernenden erklären, daß zwey zunächst liegende Tasten, es mögen breite oder schmale seyn, in Ansehung des Höhenverhältnisses um einen halben Ton von einander abstehen. So beträgt z. B. der Abstand von *c* zu *cis*, oder von *cis* zu *d* zc. nur einen halben Ton; denn es liegt keine dritte Taste dazwischen. Aus diesem Grunde ist auch von *h* zu *c* und von *e* zu *f* nur ein halber Ton. Folglich ergibt sich hieraus, daß es unrichtig ist, die untenliegenden Tasten, einzeln betrachtet, ganze und die obern halbe Töne zu nennen. Denn nur erst alsdann, wenn man zwey Tasten — oder vielmehr die dadurch hervorgebrachten Töne — in Ansehung ihrer verschiedenen Höhe mit einander vergleicht, läßt es sich bestimmen, um wie viel der eine höher ist, als der andere, ob um einen ganzen, oder nur um einen halben Ton.***)

liegt

rechnet man fünf, auf den kleinen (*es-e*) aber nur vier solche Theilchen, oder von *d* bis *dis* vier, und von *dis* bis *e* fünf commata. Sonach sollte *dis* um ein comma tiefer seyn, als *es*. Da man aber auf dem Klaviere beide Töne vermittelst einer und ebenderselben Taste angeben muß, so wird für diese Taste — bey der so genannten gleichschwebenden Temperatur — ungefähr die mittlere Höhe zwischen *d* und *e* angenommen, woben also *dis* um ein halbes comma zu hoch, das *es* hingegen um eben so viel zu tief ist. Stimmt man aber das *dis*, wie es eigentlich geschehen sollte, wirklich nur um vier commata höher, als *d*, so würde dadurch das, vermittelst der nämlichen Taste anzugebende, *es* um ein ganzes comma zu tief werden. So auch im umgekehrten Falle.

(Neun solche commata betragen zwar etwas mehr, als einen ganzen Ton, indeß ist diese angenommene Einteilung für bloße Praktiker in der Musik am faßlichsten.)

*) Als zwey Silben ausgesprochen.

**) Würde aber der unabhängige Ton (wie es der S. 40. enthaltenen Anmerkung zu Folge eigentlich geschehen sollte) noch *b* genannt, so müßte der davon abhängige erhöhte *dis* heißen.

***) Ich würde mich hierüber anders ausdrücken, wenn mir nicht hauptsächlich daran gelegen wäre, daß auch Lernende ohne Vorkenntnisse, wo möglich, diese Anmerkung verstehen könnten. Uebrigens kann ich es nicht billigen, daß auch sogar C. B. W. Bach, in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, durchgängig die Obertasten halbe Töne genannt hat, z. B. S. 28. „Wir sehen aus der Vorchrift dieser Scalen, daß der Daurmen nie auf einen halben Ton gesetzt wird u. a. m.“ ob er gleich S. 19. schreibt: „Die „erhabenen und hinten stehenden Tasten werde ich in der Folge durch ihren mehr gewöhnlichen als richtigen Namen der Halbtöne von den übrigen unterscheiden.“ Warum wollte man aber, gegen besseres Wissen, den Lernenden durch offenbar unrichtige Benennungen in einer irrigen Meinung bestärken, oder ihn wenigstens noch mehr daran gewöhnen; beson-

Liegt zwischen zwey Tasten noch Eine, wie zwischen c und d (cis), zwischen es und f (e), zwischen e und fis (f), zwischen fis und gis (g) u. so stehen sie, ohne Rücksicht ihrer Lage, um einen ganzen Ton von einander ab, und werden daher, wie wohl nicht völlig passend, gemeinlich schlechtthin ein ganzer Ton genannt. Denn man sagt: c-d oder cis-dis u. ist ein ganzer Ton, anstatt: d ist um einen ganzen Ton höher, als c u. oder: c und d verhalten sich wie ein ganzer Ton zu einander u. s. w.

Anm. 2. Wenn ein Ton um einen halben erhöht werden soll, so greift man anstatt der unabhängigen Taste, welche die vorgeschriebene Note ohne das H andeutet, die nächste Taste rechter Hand, es sey nun eine oben- oder untenliegende.*) Die Anfänger fehlen hiergegen sehr oft; denn wenn sie ein H vor einer Note sehen, so schlagen sie gewöhnlich eine Obertaste an. Daß dies nicht immer richtig sey, beweiset eis, welches man, aus Mangel einer eigenen Taste, wie f greifen muß; und eben so vertritt c die Stelle der fehlenden Taste his.

Wer übrigens die Note auf der vorhergehenden Seite verstanden hat, der wird hoffentlich auch einsehen, daß eis eigentlich nur um einen kleinen, f hingegen um einen großen halben Ton höher seyn sollte, als e. Ob nun gleich auf Klavierinstrumenten das eis vermittlest der Taste f angegeben werden muß, so erfordert es doch die musikalische Rechtschreibung, diese beyden Töne verschieden zu bezeichnen. Eben dies gilt auch vom his und c. — Weiter unten, besonders bey der Lehre von den Intervallen und Tonleitern u. wird der Lehrer den wißbegierigen und fähigern Lernenden von der Nothwendigkeit der gedachten verschiedenen Bezeichnung noch einleuchtender überzeugen können, als dies die nöthige Kürze bey dem schriftlichen Unterrichte erlaubt.

§. 70.

Steht ein b vor einer Note, so wird der dadurch bezeichnete unabhängige Ton um einen kleinen halben erniedriget. Hierbey setzt man zu dem Buchstaben der Note die Silbe es,**) folglich wird aus

{ c, d, e, f, g, a, h.
{ ces, des, es, fes, ges, as, b. (abgekürzt schreibt man: b^c b^d u.
oder durch Noten angedeutet:



In

ders da selbst der bloß praktische Musiker durch diesen irrigen Begriff von den ganzen und halben Tönen in verschiedenen Fällen, z. E. bey den Manieren u. zu einer unrichtigen Ausführung verleitet werden kann.

*) In diesem Falle wird das an der Stelle des wirklichen eis zu greifende f, welches Letztere hierzu eigentlich um ein Comma zu hoch ist, ebenfalls abhängig. So auch das c, wenn es anstatt des Tones his gebraucht wird.

**) Ehedem setzten Einige zu den Buchstaben c, d u. s. w. die Silbe es, folglich entstand daraus ces, des u. Abthungs Anweisung zur musikalischen Gelahrtheit u. a. m.)

Tür Es Klavierschule,



In Absicht auf die Benennung finden sich hierbey drey Ausnahmen; denn bey e sollte man ees, und bey a, aes sagen; allein der Kürze und Bequemlichkeit wegen wird das mittlere e bey beyden weggelassen. Von h würde der durch ein b erniedrigte Ton die Benennung hes erhalten müssen; weil aber der Ton h ursprünglich richtiger b genannt wurde, so sollte der davon abhängige Ton, nämlich unser gegenwärtiges b, eigentlich bes heißen. (S. 40. die erste Note.)

Anm. 1. Diejenigen, welche z. B. den von e abhängigen Ton es noch immer dis nennen, könnten schon aus der angeführten ganz natürlichen Ableitung einsehen, daß diese Benennung unrichtig ist. Da aber dis und es (so wie alle unharmonische Töne) auch in Ansehung der Höhe und Tiefe um ein Comma verschieden sind, oder es doch seyn sollten, wie in der Note zu S. 69. gezeigt wurde: so sollte man sie doch wohl mit allem Rechte auch verschieden benennen. Auffallend ist es daher, wenn übrigens große Theoretiker und sehr zu schätzende Schriftsteller, die sich über den gristen Theil eines Tones — ja noch über kleinere Intervalle — auf weitläufige und mühsame Untersuchungen einlassen, für jeden Ton eine mehr oder weniger verschieden temperirte Tonleiter entwerfen u. dgl. m. wenn diese in ihren Lehrbüchern und Theorien u. sehr häufig dis anstatt es schreiben. Sollte man nicht erwarten, daß solche Tonlehrer sich, ihren eigenen Grundsätzen gemäß, vor allen Andern richtig ausdrücken würden?

Wenn man aber auf dem Klaviere die genannten Töne nicht in der, ihnen eigentlich zukommenden, verschiedenen Höhe haben kann, so gehdrt das zu den schon erwähnten Unvollkommenheiten des Instrumentes, und beweist wider die wirkliche Verschiedenheit jener Töne nichts. Auf der Violine, Flöte,*) Hoboe und vielen andern Instrumenten, auch im Gesange, können und sollen diese, in Ansehung der Höhe und Tiefe verschiedenen, Töne nach ihrem wahren Verhältnisse gegen einander hervorgebracht werden. Daß es aber bey vielen Musikern bloß bey dem Sollen bleibt, liegt freylich nicht an den Instrumenten. — Man hatte ehemals Klaviere mit doppelten (gespaltenen, gebrochenen, über einander liegenden) Obertasten oder unrichtig so genannten Subsemironen, z. B. mit einer besondern Taste zum cis und einer andern zum des u. c.; allein diese Einrichtung war theils noch immer unvollkommen, weil auch die Untertasten zuweilen mehr als eine Stelle vertreten müssen, wenn z. B. vor f ein b, oder vor h ein a steht, dergleichen wenn doppelt erhöhte oder erniedrigte Töne vorkommen; theils hatte sie — des sehr mühsamen und schweren Stimmens nicht zu gedenken — viele Unbequemlichkeiten für den Spieler, weil man diese schmalen Tasten auch bey der äußersten Behutsamkeit kaum einzeln (ohne die nächst-

*) Quantz, der doch so fein nicht spekulirte, brachte bey seinen Flöten, wie bekannt, eine Dis- und Es-Klappe an; schrieb außerdem auch zu den meisten noch übrigen, nur um ein Comma von einander verschiedenen Tönen, z. B. zu fis und c, zu fis und ges u. c. eine verschiedene Applikatur vor u. s. w. Jetzt verfertigt Tromlitz sogar Flöten mit acht Klappen, zum Theil auch in der Absicht, um darauf jeden Ton desto besser in der ihm eigentlich zukommenden Höhe hervor bringen zu können.

Auf der Violine greift man cis und des, dis und es, fis und as u. ganz verschieden. Gute Hobospieler beobachten ebendasselbe.

nächstliegenden mit zu berühren) anschlagen konnte; noch überdies bekam man eine Anzahl Tasten mehr zu übersehen u. dgl. m. Daher ist diese sonst nützliche Einrichtung nicht beybehalten worden.

Ann. 2. Einen halben Ton tiefer greifen, heißt: anstatt derjenigen unabhängigen Taste, welche die vorgeschriebene Note ohne das *b* andeutet, die nächste links liegende Taste anschlagen. Auch dies trifft folglich nicht immer eine Obertaste, weil die *Edne* *ces* und *ses* — über deren erforderliche Bezeichnung ich mich auf die zweite Anmerkung S. 49. beziehe — vermittelt der Tasten *h* und *e* angegeben werden müssen. Uebrigens erhellt aus den beyden vorhergehenden Paragraphen, daß alle Obertasten eine doppelte Benennung haben. So heißt z. B. die Taste zwischen *c* und *d* so wohl *cis* als *des*, die zwischen *d* und *e* so wohl *dis* als *es* &c. je nachdem die eine oder die andere durch eine Note mit dem *h* oder *b* bezeichnet wird.

§. 71.

Wenn diese beyden Versetzungszeichen zu Anfange eines Tonstückes vorgezeichnet sind, so werden sie wesentliche genannt, und gelten, im Fall sie nicht durch eine neue Vorzeichnung widerrufen werden, das ganze Stück hindurch. Um sich derselben immer zu erinnern, pflegt man sie gemeiniglich auch auf jedem Linien-systeme wieder anzumerken. Diejenigen Versetzungszeichen aber, welche nicht anfangs, oder doch vorn auf einer Notenzelle, vorgezeichnet sind, sondern erst im Stücke selbst unmittelbar vor den Noten stehen, wie die in den unten folgenden Beyspielen, heißen zufällige, und gelten eigentlich nur Einen Takt hindurch. Jedoch muß man diese Regel nicht zu streng beobachten wollen; denn oft bleibt ein solches Versetzungszeichen mehrere Takte hindurch, oder wohl so lange gültig, bis es durch ein *h* widerrufen wird. Vorzüglich gelten die Kreuze und *Bee* alsdann noch fort, wenn die erste Note des folgenden und die letzte des vorigen Taktes auf Einer Stufe stehen, wie in diesen Beyspielen:



Folglich muß hierbey öfter das Ohr *) mehr entscheiden, als die festgesetzte Regel.

Und zwar deswegen, weil viele Tonsetzer mit dem Hinzufügen der Versetzungszeichen so sparsam sind, daß dadurch wenigstens der Anfänger oft zu Fehlern

③ 2

*) Kenntnisse von der Harmonie und von der Modulation kann man bey dem Anfänger noch nicht voraussetzen.

Erstes Kapitel. Erster Abschnitt.

verleitet wird.*) Denn sehr häufig findet man Stellen, worin zur genauern Bestimmung eines gewissen Tones ein Versetzungszeichen allerdings nöthig, oder doch nicht überflüssig gewesen wäre, wie hier:

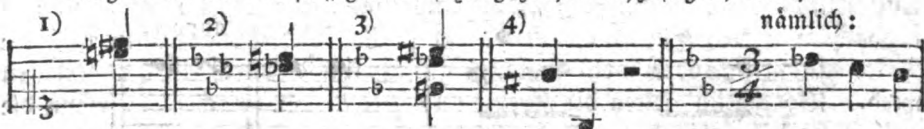


Wie soll nun die letzte Note dieses Beispiels heißen? *f* oder *fs*? — Der obigen Regel nach *f*. Und das wäre auch wirklich der Fall, wenn etwa *e* oder *es* folgte; hieße aber die folgende Note *g*, so müßte man *fs* greifen. — Wird wohl der Ueübte, besonders wenn er eine bloß begleitende Stimme spielt, und nicht lange Zeit zum Nachdenken hat, den richtigen Ton jedesmal aus dem Zusammenhange errathen?

Die Anfänger hingegen versehen es oft darin, daß sie bei mehrstimmigen Griffen, wenn bloß vor Einer Note ein Versetzungszeichen steht, auch zugleich die übrigen Töne erhöhen oder erniedrigen. Denn nicht selten hört man, statt der hier bei a) vorgeschriebenen Töne, die bei b) angezeigten, in diesen Fällen aber unrichtigen Griffe.



Man muß daher den Lernenden zugleich erklären, daß sich diese Zeichen nur auf die Note beziehen, vor welcher sie stehen. Verschiedene Komponisten pflegen daher, nicht ohne Grund, bei solchen verführerischen Stellen zur Warnung lieber ein überflüssiges Versetzungszeichen beizufügen, wie hier:



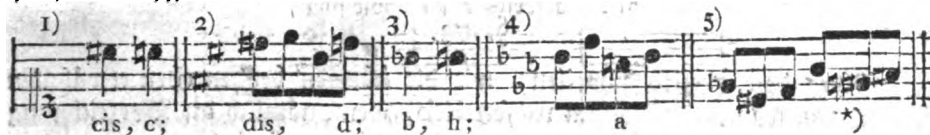
als daß sie der Einsicht und dem Gehöre des Spielers zu viel zutrauen, und ihre Arbeiten unrichtig ausführen lassen sollten. Insbesondere findet man nach veränderter Vorzeichnung oft, zur nochmaligen Erinnerung, ein an sich überflüssiges Versetzungszeichen, wie in dem obigen Beispiele 4) das *b* vor der Note *b* im zweyten Tacte.

§. 72.

Wenn ein *q* vor einer Note steht, so wird dadurch das vorhergegangene *#* oder *b* ungültig, (aufgehoben,) und folglich der Ton wieder unabhängig, wie in den folgenden vier ersten Beispielen. Soll aber ein durch *b* erniedrigter Ton nicht nur wieder unabhängig, sondern auch noch überdies um einen

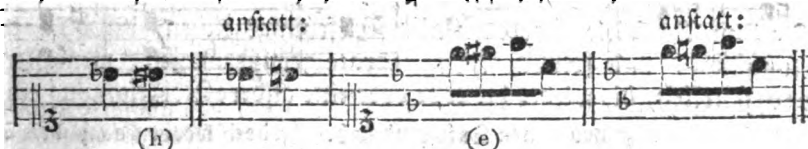
*) Auch wohl schon ziemlich Geübte spielen in gewissen zweifelhaften Fällen eine Zeit lang immer noch aus der harten Tonart, wenn der Komponist in einen Mollton u. d. gewichen ist, bis sie endlich ihren Irrthum merken.

nen halben Ton erhöht werden: so zeigt man dies durch \sharp an, wie im fünften Beispiele das eis.



Hieraus sieht man zugleich, daß das \flat nach einem vorhergegangenen \sharp , wie bey 1) und 2), einen (kleinen) halben Ton erniedriget, und nach einem b eben so viel erhöht 3) und 4).

Einige Tonlehrer halten aus diesem Grunde die Einführung des Quadrats für eine Sache, wodurch, wo nicht Verwirrung, doch wenigstens unnöthige Schwierigkeiten entstanden. Sie behaupten, man hätte das \sharp ganz entbehren können, weil das \flat , ihrer Meinung nach, in jedem Falle zum Erhöhen, und das b zum Erniedrigen gebraucht werden könne.**). Man trifft daher noch hin und wieder, besonders bey den Franzosen und in ältern Werken, Constücke an, worin statt unsers erhöhenden \sharp ein \flat steht, wie hier:



Eben so findet man anstatt des erniedrigenden \flat ein b ; z. B.



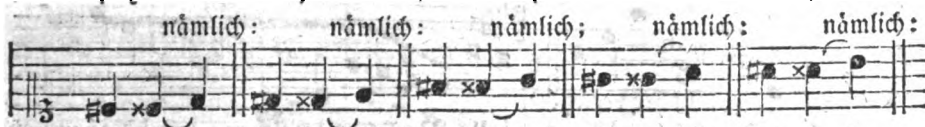
Andere mögen entscheiden, welche Art der Bezeichnung weniger Verwirrung anrichten kann, und also den Vorzug verdient. Ich denke aber, wir behalten vor

*) Mozart, im zweiten Hefte der bey Breitkopf und Härtel heraus gekommenen Werke, S. 34. Der Kürze wegen werde ich in der Folge schlechthin Mozarts Klavierversionen citiren, und darunter immer die von den gedachten Verlegern heraus gegebenen Hefte verstehen, wenn ich nicht ausdrücklich eine andere Sammlung nachhaft anzeige. So auch in Ansehung der Werke von Haydn. Abichtlich wähle ich öfters Beispiele von diesen beyden vortreflichen Tonkünstlern, weil die erwähnten Hefte in sehr vieler Händen sind. Sollte ich zuweilen eine Erinnerung gegen einzelne darin vorkommende Stellen u. dgl. machen, so geschieht dies keinesweges aus Laubhuch, sondern bloß aus Eifer für die gute Sache. Irre ich dabey, so wird mir jede Zurechtweisung willkommen seyn.

**) Sulzer schreibt in seiner allgem. Theorie der schönen Künste 1c. im Artikel Versetzungszeichen: „Sie (die Alten) setzten z. B. vor Es ein \sharp , wenn es E, und vor Fis ein b , wenn es F werden sollte. Unstreitig ist diese Bezeichnung wegen ihrer Einfachheit „der unsrigen vorzuziehen.“ Dies dürfte wohl aber von Manchem bemerkt werden.

nen ganzen, oder um zwey kleine halbe Töne erhöht,*) aber nicht bloß durch das x, sondern durch beyde Kreuze zusammen. Die Benennung dieser doppelt erhöhten Töne ist sehr verschieden. Am schicklichsten sagt man wohl z. B. von cis, dis u. c. Doppelcis, Doppeldis, oder Ciscis, Disdis u. s. w. Abgekürzt schreiben Einige dafür xcis oder cisis, xdis oder disis u. s. w. Außerdem sind auch die Benennungen dcis (anstatt ciscis) edis (statt disdis) u. s. w. ja sogar cins, dins u. vorgeschlagen worden.

Das Ciscis, zu welchem man auf dem Klaviere keine eigene Taste hat, wird vermittelt der Taste d angegeben; eben so greift man anstatt der fehlenden Taste disdis - e, statt fisis - g, st. gisgis - a, st. aisais - h, wie dies in den folgenden Beispielen durch den Bogen und durch das über den Noten stehende nämlich bemerkt worden ist.



Anm. Warum aber die Komponisten anstatt ciscis nicht gleich d u. s. w. hinschreiben, wenn auf dem Klaviere denn doch d gegriffen werden muß, dies steht gewissermaßen schon S. 47. f. in der zweyten Note, Seite 50. Anm. 1. und S. 75. beantwortet. Allein dessen ungeachtet dürfte dadurch der Anfänger vielleicht noch nicht völlig von der Nothwendigkeit der gedachten Bezeichnungsart überzeugt werden. Denn erst bey der Erlernung des Generalbasses kann man ihm ganz begreiflich machen, daß z. B. nicht g, sondern fisis die große Terz von dis ist; weil der musikalischen Rechtschreibung gemäß eine Terz, d. h.

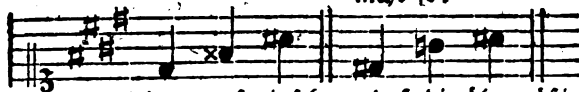
füßen vorausgesetzten, Bedeutung beibehalten müssen. Einige Consequen bedienen sich anstatt des einfachen Kreuzes x, zwey solcher ##, z. B.



Diese Bezeichnungsart ist zwar für das Auge deutlich, aber im Grunde auch nicht ganz zu billigen; denn nun ständen auf Einer Stufe, mit dem schon vorgezeichneten oder doch sonst vorhergegangenen #, zusammen drey Kreuze. Nöthmeyer bezeichnet daher in seinem Werke: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 13 und 14. die doppelt erhöhten Töne durch ein Quadrat und zwey Kreuze, wie hier oben bey b). Dagegen ist in Ansehung der Richtigkeit nichts einzuwenden, weil durch das h, wie man leicht errathen kann, das vorgezeichnete # ungültig gemacht werden soll. Nur Schade, daß bey dieser Bezeichnung das Auge so viel zu übersehen hat.

*) Hieraus erhellet, daß es auch zweyerley ganze Töne giebt, nämlich große und kleine; obgleich die Letztern auf dem Klaviere nicht zu haben sind. Denn ein ganzer Ton, welcher aus zwey Kleinen halben Tönen, und folglich nur aus acht commaibus besteht, wie c-ciscis, kann natürlicher Weise nicht so groß seyn, als ein solcher: c-d u. von dessen beyden halben Tönen einer groß, und nur der andere klein ist.

der höhere Ton dieses Intervalles, (§. 123.) nicht auf der vierten, sondern auf der dritten Stufe vom dem Grundtone angedeutet werden muß, wie hier. nicht so:



Eben so wird er alsdann erst einsehen, daß die übermäßige Septe von eis nicht h heißen kann, sondern vermittelt einer Note auf der sechsten Stufe bezeichnet, und alsais genannt werden muß u. s. w. Indes kann der Lernende durch die folgende, oder durch eine ähnliche um einen halben Ton höher versetzte, Stelle vielleicht einigermaßen von der Nothwendigkeit der doppelten Erhöhung überzeugt werden.

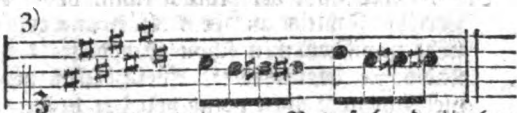
Diese Stelle:



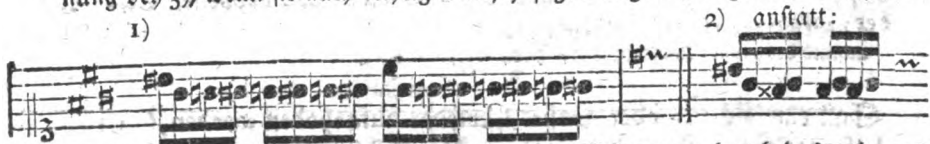
einen halb. Ton höher versetzt:



wird so gespielt:



Kann er nicht begreifen, daß das bey 1) vor der dritten u. Note stehende \sharp , bey 2) in ein \times verwandelt werden, die Note selbst aber auf derselben Stufe stehen bleiben muß: so wird ihm doch wenigstens dies einleuchten, daß die Bezeichnung bey 3), wenn sie auch richtig wäre,*) sogar in gewissen Fällen, wie hier:



ungleich schwerer zu übersehen wäre, als die Andeutung durch das \times bey 2). Ich sollte aber meinen, nach alle dem, was ich über die gedachte Bezeichnung angemerkt habe, könnten auch dem minder Fähigen gegen den Gebrauch des doppelten Erhöhungszeichens keine erheblichen Einwendungen übrig bleiben.

Alles das hier gesagte gilt übrigens, mit gehöriger Anwendung, auch von den doppelten oder großen Be. (bb.)

§. 76.

Wenn ein Ton schon durch ein vorgezeichnetes \flat erniedrigt worden ist, und noch um einen kleinen halben Ton tiefer werden soll: so bedient man sich dazu

*) Das \sharp wird — wie schon gesagt — nur aus Noth anstatt des fehlenden \sharp is gras genommen. Denn das Letztere sollte eigentlich um ein Comma tiefer seyn, als das \sharp is.

dazu eines etwas größern Bees (♭) oder zwey gewöhnlicher bb, und nennt diese Bezeichnung das große oder zweysache Be. Die doppelt erniedrigten Töne von: ♭, as, ges, es, des.

heißen: bb, asas, gesges, eses, desdes.

Auch sagt man Doppelbe, Doppelas, Doppelges u. s. w. Einige haben anstatt desdes u. die Benennung odes, deses, dasdas oder dens einführen wollen.

Desdes wird vermittelst der Taste c angeschlagen; statt eses greift man d, statt gesges-f, statt asas-g, statt bb-a, wie ich dies in den nachstehenden Beyspielen angedeutet habe.

nämlich:

oder: nämlich: nämlich: nämlich: nämlich:

des desdes es eses ges gesges as asas b bb

Das größere ♭ vor der Note-d kann, besonders bey geschriebenen Noten, leicht Anlaß zu Fehlern in der Ausführung geben, weil viele Abschreiber den Unterschied nicht wissen, und folglich dieses ♭ nicht merklich genug größer machen, als ein gewöhnliches b. Auch selbst der Spieler übersieht leicht ein etwas größeres ♭ *); dieses würde daher besser eine andere Figur haben, z. B. diese: H.**) Zu mehrerer Deutlichkeit setzen die Meisten vor diejenlgen Noten, welche einen doppelt erniedrigten Ton bezeichnen sollen, zwey Bee (bb); ob sich gleich, genau genommen, auch dagegen manches einwenden läßt. (Note zu S. 75.) Uebrigens ist die Benennung des einfachen und doppelten Bees passender, als jene bey den Kreuzen.

§. 77.

Soll ein solches x oder großes ♭ wieder aufgehoben werden, (und das ♯ oder b fortgelen,) so wird es wohl am deutlichsten so angezeigt: ♯, oder nach einem bb durch ♯b, z. B.

oder:

Man

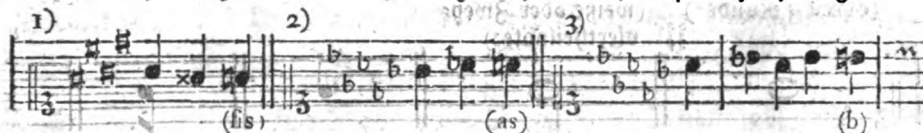
*) Zumal da man vor einiger Zeit in manchen Druckereyen, aus einer vermeinten Verbesserung, schon etwas größere und kleinere Bee (die aber beyde nur eine einfache Erniedrigung bezeichnen) eingeführt hat. Die größern Bee sollen nämlich, nach der Absicht des Erfinders, zu der so genannten Vorzeichnung, die kleinern hingegen im Stücke selbst unmittelbar vor der Note gebraucht werden.

**) Marthezon schlägt in der großen Organisten-Probe das griechische β dazu vor.

Türk's Klavierschule.

h

Man findet es zwar für unmöglich gebrüdeten auch diese Bezeichnungsort:



allein sie ist etwas unbestimmt und verführerisch; denn man könnte dadurch verleitet werden, zu glauben, das $\frac{1}{2}$ mache beyde Kreuze oder Bee ungünstig, da doch nur Eins dadurch aufgehoben werden kann und soll. Daher möchte wohl Mancher bey 1) $\frac{1}{2}$ statt $\frac{1}{3}$, bey 2) für as , a , und besonders bey 3) statt $\frac{1}{2}$ greifen.*). **Sorge** schlug im Bergemach ic. S. 65. diese Bezeichnungen vor: $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$, die aber, meines Wissens, weiter von niemanden gebraucht worden sind.

Sollten wirklich zwey Kreuze oder See zugleich aufgehoben werden, so hätte man dazu auch zwey Quadrate (44) nöthig. Dieser Fall dürfte sich jedoch nur sehr selten ereignen.

Zweiter Abschnitt.

Von der Geltung der Noten; von den Punkten und Pausen.

§. 78.

So wie die Höhe und Tiefe der Töne, außer den Schlüsseln und Versetzungszeichen, vorzüglich vermittelst der Linien u. auf welchen die Noten stehen, angedeutet wird: so bezeichnet man die Dauer (Länge) der zu spielenden Töne durch die verschiedene Form (Figur, Gestalt) der Noten. Hier folgen die zehn nach gebräuchlichsten Arten, nebst der angezeigten Geltung und verschiedenen Benennung derselben.

Wie denn auch Merbach in seiner Klavierschule für Kinder S. 13. f. 14. schreibt: „Das Quadrat hebt alle Vorzeichnung wieder auf, und die Note, vor der es steht, erhält ihren ersten Namen und Platz wieder.“ Er rückt zur Erläuterung diese Beispiele ein:



Außer der unrichtigen Behauptung, daß nach einem doppelten Versetzungszeichen das Quadrat den Ton wieder unabhängig mache, ist noch überdies ohne ein vorher gegangenes *his* kein *his* möglich.

1) Ganze Tactnote: 2) Halbe Tactnote*) 3) Viertel: 4) Achtel:

(oder die Kunde:) (weiße oder Zwey- viertelnote:)

Semibrevis, oder die Halbkurze. Minima. (die Kürzeste.) Semiminima. (Semiminime.) Fusa oder Unca. (Krome od. Fufe.)

5) Sechzehnthheil: 6) Zwey und dreyßigtheil: 7) Vier und sechzigtheil: 8) 9)

Semifusa oder bis unca. Subsemifusa oder ter unca. Fufella oder qua- ter unca. Achtel. 16theil.

(Semikrome oder Semifufe.) (dreygeschwängte.) (viergeschwängte.)

Es hat übrigens auf die Geltung einer Note keinen Einfluß, ob der Strich (Stiel) derselben; wie bey 3) 5) und 7) hinauf, oder wie in den Beyspielen 2) 4) und 6), herunterwärts gezogen ist, und ob die Note auf einer Linie, oder in einem Zwischenraume steht. — Durch die größere oder kleinere Anzahl der so genannten Häkchen oder Querstriche an dem Stiele verschiedener Noten, wie bey 4) bis 7), wird zwar die längere oder kürzere Dauer der dadurch bezeichneten Töne angedeutet; aber gleichgültig ist es in so fern, ob durch solche Haken, wie in den Beyspielen 8) und 9), mehrere Noten mit einander verbunden sind oder nicht.

§ 2

§. 79.

Benannt genommen läßt sich freylich gegen die gebräuchlichen Kunstwörter, durch welche der Werth unserer Notengattungen gegen einander bestimmt wird, manches einwenden, weil z. B. der Ausdruck halbe Tactnote nicht allgemein, sondern eigentlich nur in Beziehung auf den Vierserteltact und $\frac{1}{2}$ te. passend ist. Denn im $\frac{1}{2}$ te. bezeichnet diese Note mehr als die Hälfte, und im $\frac{1}{4}$ sogar die völlige Dauer eines Tactes; bey dem $\frac{1}{8}$ te. bezeichnet sie einen größern Tactarten, z. B. im $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ te. bey weitem nicht die Hälfte eines Tactes gilt. Besser wären daher allerdings andere den Werth der Noten bezeichnende Kunstwörter, worbey man nicht auf eine einzelne Tactart Rücksicht zu nehmen hätte; z. B. die Kunde \bigcirc , die Weiße \bigcirc , die Gefüllte \bullet u. s. w. Indessen ist die Einführung dieser, von verschiedenen Tonlehrern gebrachten, Kunstausdrücke vor der Hand ebenfalls nicht allgemein zu erwarten, weil alsdann auch andere Kunstwörter, die sich auf die Tactarten, Pausen u. beziehen, nicht möglich verbehalten werden könnten. Wir müssen daher schon bey den eingeführten Ausdrücken und Zeichen \bigcirc , \bullet , $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ u. bleiben, bis etwa ein Mann von Ansehen gewisse Dinge in der musikalischen Zeichenlehre verbessert.

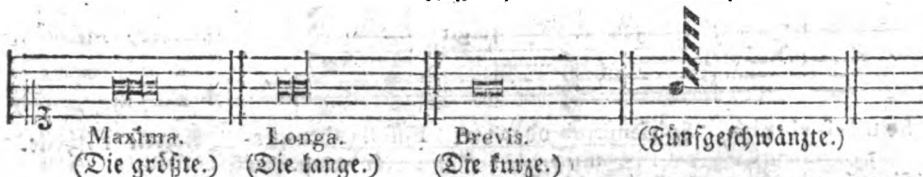
Wollte man anstatt halbe Tactnote lieber zweywiertheilnote sagen, wie dies Einige aus einer vermittelten Verbesserung in Vorschlag gebracht haben, (Wöchentliche Nachrichten 18. dritter Jahrgang, S. 341. u. a. u.) so hätte man mit andern Worten ebenfalls

ger

§. 79.

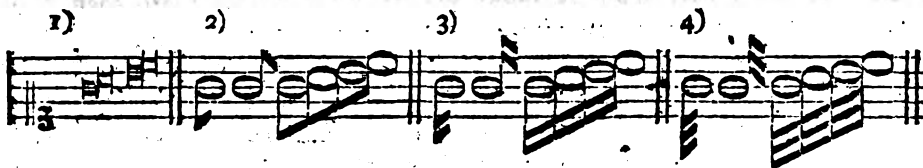
Aus der §. 78. zunächst unter den Noten angezeigten, ehemals gewöhnlichen, Benennung in Absicht auf die Geltung derselben sieht man, daß unsere ganze Taktnote bey 1) die Halbkurze hieß. Um sich dies erklären zu können, muß man wissen, daß es wirklich noch drey längere Notengattungen gab. Hier folgen sie:

1) Acht Takte: 2) Vier Takte: 3) Zwey Takte: 4) 128 Theil.



Die bey 1) und 2) trifft man in unsern gegenwärtigen Tonstücken wohl gar nicht mehr an; aber die bey 3) ist wenigstens in Chorälen, Fugen und größern Taktarten u. noch üblich. Das Hundert und acht und zwanzigtheil bey 4) wird selten, und natürlicher Weise nur in Tonstücken von langsamer Bewegung gebraucht. Jedoch kommen unter andern im zweyten Hefte der Mozartschen Klavierfachen S. 21, 24, und 85. mehrere Hundert und acht und zwanzigtheile vor.

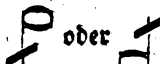

Noch ist hierbei zu bemerken, daß ehemals die Geltung der Noten oft auf die nachstehende Art angezeigt wurde:



Wenn nämlich zwey oder mehrere Breves mit einander verbunden waren, wie bey 1), so verloren sie die Hälfte von ihrem Werthe; folglich galten alsdann zwey Breves zusammen nur zwey Takte, da sonst Eine solche Note allein dieselbe Geltung hat. Eben so wurden die halben Taktnoten bey 2), einzeln oder zusammen verbunden, durch den bengefüigten Haken zu Vierteln, die bey 3) zu Achteln, und die bey 4) zu Sechzehnthellen.

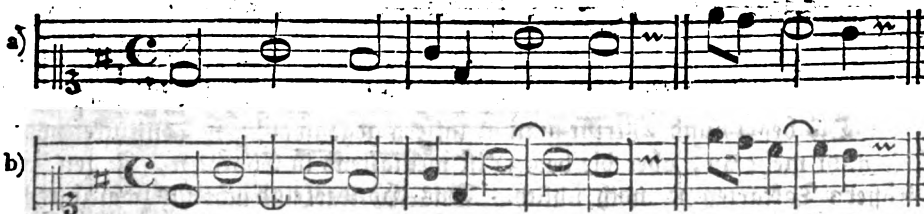
Die

gesagt, und folglich dadurch im Grunde nichts verbessert, weil sich die Eintheilung in Viertel u. ebenfalls nur auf den Vierteltakt bezieht. Denn bloß in so fern sagt man Viertel, Achtel u. s. w. weil deren vier, acht u. die Dauer eines ganzen oder Vierteltaktes haben. Im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und in allen übrigen Taktarten ist aber das Viertel auch nicht der vierte Theil eines Taktes u. s. w.

Die einzelnen Noten bey 2), welche noch hin und wieder, besonders in ältern Tonstücken vorkommen, muß man mit diesen jetzt gewöhnlichen Abkürzungen:  wodurch vier Achtel () angezeigt werden, nicht

für einerley halten. Auch die übrigen beyden Notengattungen bey 3) und 4) hat man mit ähnlichen Abkürzungen, deren im Anhange mehrere vorkommen werden, nicht zu verwechseln.

Ganz anders verhält es sich mit denenjenigen Noten, durch welche ein Taktstrich gezogen ist, vermittelst dessen sie gleichsam durchschnitten werden. Diese behalten ihren völligen Werth; folglich spielt man die Noten bey a) eben so, wie die bey b):



Solche Noten kommen noch zuweilen, vorzüglich in dem so genannten gebundenen Style vor.

§. 80.

Die §. 78. erwähnte ganze Taktnote, wofür man gewöhnlich kürzer ein ganzer Takt sagt, wird bey uns gleichsam zum Maßstabe genommen, um den Werth oder die Geltung der übrigen kleinern Notengattungen darnach zu bestimmen. So wie nämlich sonst ein Ganzes, z. B. ein Jahr, eine Meile u. in Hälften, Viertel, Achtel u. getheilt wird, so auch hier; folglich enthält ein ganzer Takt (Schlag) zwey halbe, oder vier Viertel, acht Achtel u. oder mit andern Worten: ein ganzer Takt hat eben die Geltung, welche zwey halbe, oder vier Viertel u. haben.

Ein halber Takt (Schlag) gilt natürlicher Weise vom ganzen Takte nur die Hälfte, folglich zwey Viertel, oder vier Achtel, acht Sechzehnte u.

Ein Viertel, als der vierte Theil eines ganzen Taktes, hat nur die Geltung, welche zwey Achtel, oder vier Sechzehnte, acht Zwanzigtheile haben u. s. w.

In der nachstehenden Tabelle findet man das Verhältniß der gewöhnlichsten Notengattungen in Absicht auf ihren Werth gegen einander angezeigt.

1.	1	ganzer Takt.				
2.	2	halbe	1	(halber)		
3.	4	Wier- tel.	2	1		
4.	8	stel.	4	2	1	
5.	16	16 th.	8	4	2	1
6.	32	32 th.	16	8	4	2
7.	64	64 th.	32	16	8	4

(Der Raum erlaubt es nicht, diese letzte Zeile, wie es eigentlich seyn müßte, mit 64 Noten anzufüllen.)

Wer nun wissen wollte, wie viel z. B. ein Viertel Vier und sechzigtheile enthält, der müßte hinter der vierten Notenzeile die Ziffer 1, und in eben dem Rache unterwärts die Zahl hinter der letzten Reihe suchen, wo die 8 Vier und sechzigtheile angezeigt sind. Wollte man 8 Sechzehnththeile nach Vierteln berechnen, so hätte man zuerst hinter der Zeile der Sechzehnththeile, nämlich hinter der fünften, die Ziffer 8, und dann in eben dem Rache aufwärts die hinter der Zeile der Viertel befindliche Ziffer zu suchen, wo man die verlangte Anzahl, nämlich 2, bemerkt findet u. s. w.

§. 81.

Außer den oben erwähnten Noten giebt es, in Absicht auf die Geltung derselben, noch eine eigene Gattung. Wenn nämlich eine Note in drey gleiche Theile getheilt wird, so entsteht die so genannte Triole. Der Werth

Da die Triolen noch nicht lange, d. h. wahrscheinlich erst in dem verflossenen Jahrhunderte, oder gegen das Ende des vorhergehenden, allgemein bekannt geworden sind, so können wohl

Werth der Noten ist daher in diesem Falle um ein Drittel geringer, als außerdem. Denn wenn sonst z. B. zwey Achtel ein Viertel gesten, so gehören hingegen bey der Triole drey Achtel zu einem Viertel a) und aa); mithin müssen diese drey Noten auch in eben der Zeit gespielt werden, binnen welcher man sonst nur zwey solche Noten spielt b) und bb). Eben so haben auch bey der Triole drey Viertel nur die Geltung einer halben Tactnote u. s. w. wie ich dies in den Beyspielen c) d) und e) durch die darunter gesetzten Noten des Basses angezeigt habe.



Auch die untermischten Pausen werden so eingetheilt, z. B.



Anm. 1. Man pflegt zwar die Triolen öfter durch eine über die Noten x. gesetzte 3 kenntlich zu machen; allein dies ist nicht immer der Fall, obgleich Einige die 3 für ein nothwendiges Merkmal der Triolen zu halten scheinen.* Oft wird die 3 bloß aus Bequemlichkeit, oder auch deswegen weggelassen, um nicht das Notenblatt besonders bey vielen unmittelbar nach einander vorkommenden Triolen mit entbehrlichen Bezeichnungen zu überhäufen, und dadurch dem Spieler die Uebersicht zu erschweren. Außerdem würde die 3 in

wohl die dreynaldrigen Tactarten nicht daraus entstanden seyn, obgleich dies Lextere von Einigen gelehrt wird. Brosard, Heinichen, Rousseau und Walther schreiben von den Triolen nichts; aber desto mehr von den Tripelnoten oder dreynaldrigen Tactarten. In Sulzers Theorie heißt es: „Die Triolen sind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verziereten oder bunten Contrapunkts entstanden.“ Doch an dem Alter der Triolen kann hier wenig gelegen seyn, wenn man sie nur richtig eintheilen lernt.

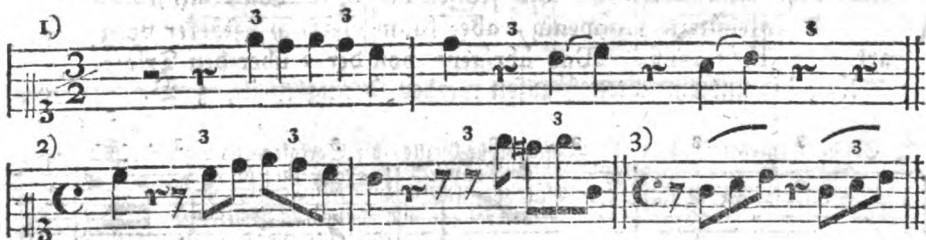
*) In einem bekannten musikalischen Lehrbuche steht nämlich: „Triolen werden diejenigen drey Noten genennet, welche oben oder unten mit einem 3.er angedeutet werden.“ Eine treffliche Lehre, wie man sieht.

gewissen Fällen sogar eine Zweideutigkeit veranlassen, z. B. bey einem Ton-
rücke mit bezeichneter Fingersetzung, oder bey einer bezifferten Generalbass-
stimmung, u. dgl. Ueberdies sind auch die Triolen meistens ohne die darüber
stehende 3 leicht zu erkennen, wie hier:



In allen diesen Beyspielen würde nämlich der Takt überzählig werden, wenn
man die in No. 1) und 3) enthaltenen Triolen wie wirkliche Achtel, und die in
No. 2) wie Sechzehnthelle eintheilen wollte.

So leicht die Triolen hier zu erkennen sind, so giebt es doch auch gewisse
Fälle, vorzüglich bey untermischten Pausen, wo das unzeitige Weglassen der
3, wenigstens bey dem ersten flüchtigen Anblicke, den Spieler zweifelhaft ma-
chen kann. Von dieser Art sind die Triolen in den folgenden Beyspielen.



Wer in solchen Fällen die 3 nicht beysügt, der erwarte sogar von dem schon ge-
übtern Spieler nicht, daß er die richtige Eintheilung sogleich treffe.

Anm. 2. Einige halten auch den über die Triolen gesetzten Bogen für ein wesent-
liches Kennzeichen derselben. Daß dieses aber nicht gegründet ist, erhellet
schon aus den folgenden Stellen.

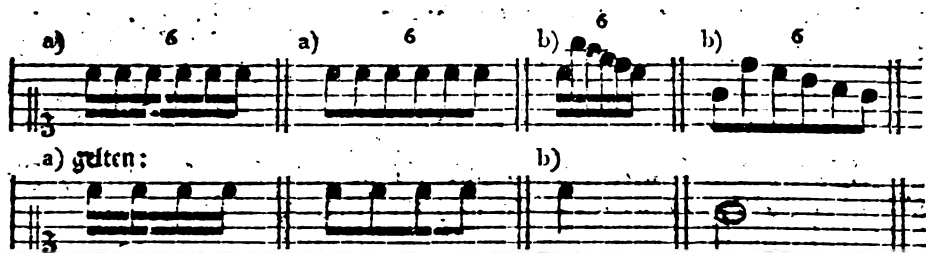


Denn der Bogen bezieht sich, wie bekannt, bloß auf den Vortrag. Wenn nun
die Töne kurz angegeben (gestoßen) werden sollen, wie in den obigen Beyspie-
len, so findet natürlicher Weise der Bogen nicht statt.

§. 82.

Die Sertolen bestehen aus sechs äußerlich gleich langen Noten, z. B.
aus sechs Sechzehnthellen, die aber nur so viel gelten, als sonst vier solche
a), oder als ein viermal längere Note b):

a)



In Absicht auf die Eintheilung sind sie also nichts anders, als zwey zusammengejogene Triolen; obgleich übrigens die Sextolen und Triolen in mehr als einer Rücksicht von einander verschieden sind.) Der ausübende Musiker braucht bloß zu wissen, daß bey Triolen von drey und drey Tönen der jedesmalige erste, folglich der erste, vierte, siebente, zehnte u. bey Sextolen hingegen nur von sechs und sechsen der erste Ton, mithin der erste, siebente, dreyzehnte u. ein wenig, aber kaum merklich, stärker vorgetragen (markirt) werden muß. Was übrigens von der 3 über den Triolen, von dem

*) Einige Tonlehrer halten es für eine bloße Grille, die Sextolen von den Triolen zu unterscheiden. Ihrer Meinung nach besteht nämlich der ganze Unterschied einzig und allein in der Benennung. Dies verhält sich aber nicht also. Denn schon der Umstand, daß beyde Arten verschieden vorgetragen werden sollen, und von guten Spielern auch wirklich verschieden vorgetragen werden, macht zwischen den Sextolen und Triolen einen wesentlichen Unterschied. Außerdem hat der Komponist — der denkende wenigstens — Verge noch andere Gründe. Er weiß nämlich, daß bey Triolen drey und drey Noten a), bey Sextolen eigentlich aber nur sechs und sechs b) eine andere Harmonie bekommen können.



Wer hier den Unterschied nicht fühlt, oder nicht fühlen will, dem ist weiter nicht zu rathen. Wenn aber verschiedene neuere Componisten öfter zwey und zwey Triolen vermittelt der Querstiche oder Häkchen mit einander verbinden, und über zwey solche zusammengejogene Triolen eine 6 schreiben, so scheint dies größtentheils nur aus Bequemlichkeit zu geschehen. Wenigstens wird dadurch der Unterschied zwischen zwey mit einander verbundenen Triolen und einer Sextole nicht aufgehoben. — Der Verfasser des Artikels

Türk's Klavierschule.

3

Triole

dem Bogen und von den eingemessenen Pausen gesagt wurde, das gilt größtentheils auch von der Ziffer 6 u. s. f.

§. 83.

Man hat auch noch neuere, und jetzt ziemlich oft vorkommende, Figuren von 5, 7, 9, 10, 11 und mehreren Noten, z. B.



Die

Triole (in Süssers allg. Theorie) will bey den Sextolen sogar von zwey und zwey Noten die jedesmalige erste, folglich außer der ersten auch noch die dritte und fünfte markirt haben. Man sieht, daß er sonach bey den Worten: „Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben,“ von dem Grundsatz ausgegangen ist: Dadurch, daß man jede Note einer Triole in zwey noch einmal so kurze, z. B. ein Achtel in zwey Sechzehntheile u. gleichsam zertheilte, (folglich nicht durch das Zusammensetzen zweyer Triolen,) entstand die Sextole. Ich will diese Meinung zwar nicht geradezu verwerfen, ob sich gleich verschiedenes dagegen einwenden ließe, was ich hier zur Schonung des Raumes übergehen muß. Meines Erachtens aber ist die Sextole in Abticht auf den Vortrag eine Figur, wie die Quintole, Septimole u. (§. 82.) bey welcher eigentlich nur der ersten Note allein ein gekürzter Accent zukommt. Denn welche Note sollte man, außer der ersten, wohl bey einer Quintole u. noch accentuiren? Gesezt aber, man wollte denn doch bey der Sextole außer der ersten Note noch irgend eine andere markiren, so würde dies in den meisten Fällen die vierte, nicht aber die dritte und fünfte Note seyn müssen, da bekanntlich nun einmal die Componisten größtentheils voraussetzen, die Sextole bestehe aus zwey mit einander verbundenen Triolen. Dies letztere ergibt sich augenscheinlich daraus, daß man zu der vierten Note einer Sextole nicht nur häufig einen Daß u. sondern sogar eine neu eintretende Harmonie vorgeschrieben findet, wodurch also die vierte Note von selbst markirt wird. Und welche Wirkung würde dies hervorbringen, wenn man dabei in der andern Stimme dessen ungeachtet die dritte und fünfte Note accentuirte? Nicht zu gedenken, daß dieser Vortrag kaum möglich, oder doch äußerst schwer seyn würde. Wollt etwa alsdann, wenn der Componist zu einer Triole, die z. B. aus drey Achtelnoten bestände, in der andern Stimme eine aus sechs Sechzehnthellen bestehende, folglich in eben dem Zeitraum zu spielende, Sextole vorgeschrieben hätte, wie hier bey c):

Diese wollen gut geübt sein, nur so in gleicher Geschwindigkeit, nach ihrem in der untern Stimme angezeigten Werthe, so heraus zu bringen, daß man nicht zu früh damit fertig wird, oder bey den letztern Noten eilen



oder wenn auch außerdem nur dreigliedrige Figuren vorausgegangen wären, wie in dem Beispiele d), könnte der von dem Verfasser des gedachten Artikels verlangte Vortrag statt finden, oder gewissermaßen nothwendig werden. Allein ähnliche Zusammenfügungen — die wohl selten in der Sechsstimmigkeit vorkommen würden — sind vergleichungsweise so selten, daß man sie bloß für Ausnahmen von der allgemein angenommenen Regel anzusehen hat. Indes soll freylich, wie schon gesagt, auch die vierte Note einer Seriole nicht markirt werden. Hier war aber auch nur davon die Rede, ob es überhaupt genommen dem Endzwecke des Komponisten gemäßer sey, die dritte und fünfte, oder die vierte Note einer solchen Figur zu accentuiren.

Daß die Achtel des $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$ und $\frac{1}{8}$ Taktes ebenfalls nur in der Eubildung von den Triolen verschieden seyn sollen, und daß folglich ein Konflikt im $\frac{3}{8}$ Takte mit Triolen ganz füglich in $\frac{3}{8}$ versetzt werden könne — wie einige neuere Schriftsteller der Musik lehren — dies beweist wohl auch, daß man eben nicht scharf darüber nachgedacht habe. Das folgende Beispiel e) wird doch wohl niemand in den Zweyvierteltakte f) umschaffen wollen? Denn außer daß die Triolen leichter vorgetragen werden müssen, als die so genannten Trippelnoten im $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$ u. kann auch in den genannten Taktarten jedes Achtel eine andere Harmonie haben, da hingegen bey Triolen eigentlich nur zu drey und drey Noten Eine statt findet, wie bey g).



„Ob dies von allen Komponisten beobachtet wird?“ Das freylich nicht; aber soll darin die ganze Widerlegung bestehen? — Wenn z. B. ein C. P. E. Bach in seinen vortrefflichen Sonaten mit veränderten Reppen S. 48. die folgende Stelle im Dreivierteltakte gebraucht hat:

(Allegro

len muß.*) Nur, jeder erste Ton solcher Figuren wird ein wenig markirt. Um die Anzahl der Noten sogleich übersehen zu können, sind hier die Ziffern



so, muß doch jeder Unparteiische annehmen, daß die beyden ersten Takte, mit dem vorgeschriebenen Takte, schicklicher im Neunachtelakte stehen würden.
Vor einiger Zeit schrieben sogar manche, zum Theil berühmte, Komponisten zu Einer Stimme, z. B. im $\frac{3}{8}$, die andere im $\frac{3}{4}$ Takte mit untermischten Triolen h), um etwa die Punkte i) oder Pausen k) zu ersparen.



Gewiß in verschiedener Rücksicht eine sehr sonderbare Gewohnheit, welche noch auffallen der wird, wenn man liest, daß selbst einige dieser Männer bey jeder Taktart einen ihr eigenen Vortrag, Charakter etc. vorausgesetzt haben sollen.

*) Nur erst vor 40 Jahren schrieb Marpurg: „Wer die Natur der Triolen mit mehrern Zahlen nachzuahmen, und Figuren von 5, 7, 9, 11 oder 13 Noten zu versuchen, den Einfall hätte, der würde Quintolen, Septemolen, Novemolen, Undecimolen und Terzdecimolen finden. Aber so, wie eine Sepole nichts andres, als eine zusammengelegte Triole ist: so besteht die Quintole aus nichts andern, als aus einer Triole und zweyen Noten in Proportionen aequal u. s. w. (Kritische Briefe über die Tonkunst, erst. Band, S. 122.) „Wer in diesen Figuren auf allen (fährt Marpurg fort) alle Noten in gleichem Zeitmaasse sich getrauet herauszubringen, der getrauet sich zu viel.“ Man sieht hieraus, daß entweder Marpurg kein großer Praktiker gewesen seyn muß, oder daß damals gewisse Dinge, die jetzt schon etwas sehr Nützliches sind, in der Ausübung beynahe für unmöglich gehalten wurden. Ob man aber auch in langsamer Bewegung die genaue Eintheilung dreier Noten gegen zwey oder vier etc. (4. 105. Anm.) nach 40 Jahren ganz leicht finden werde, dies muß die Zeit lehren.

fern 5, 7 u. nöthiger, als bey den weit gewöhnlichern Triolen. Eigene Benennungen haben diese Figuren bisher noch nicht gehabt; wenigstens sind die schcklichen Namen: Quintolen, Septimolen u. s. w. noch nicht allgemein bekannt und angenommen worden.)

§. 84.

*) Da ich mich nicht erinnere, etwas Bestimmtes über die erforderlichen Eigenschaften u. die der Figuren gelesen zu haben, so will ich hier meine Meinung darüber nur kärglich sagen. Den Kritikern sey es überlassen, ob sie mir darin bestimmen, oder mich eines Bessern belehren wollen.

Wenn bey einer Triole (Certe) eigentlich nur Eine Harmonie statt findet, und bloß der erste Ton markirt wird, so muß das wohl auch bey ähnlichen, besonders aus einer ungeraden Anzahl Noten bestehenden, Figuren der Fall seyn. Hieraus folgt, daß die Quintolen, Septimolen u. in so fern sie nämlich dem Taktgefhle nicht absichtlich entgegen seyn sollen, nie die Dauer eines Taktes, sondern höchstens nur eines Takttheiles (§. 94.) haben dürfen. Je geschwinder aber die Bewegung ist, desto weniger shren diese Figuren, weil man die etwas widrige Eintheilung alsdann nicht so deutlich bemerkt. Wenn hingegen in gemäßigtem Zeitmaße, bey einer Figur von neun gleich langen Noten, wie unten bey c), ein Bass (und zwar wieder mit der fünften noch mit der sechsten Note, sondern, w möglich, zwischen beyden) eintreten soll: so werden die Takttheile oder Glieder durch den Bass fühlbar gemacht, indem die Oberstimme gleichsam dagegen arbeitet; folglich kann in diesem Falle keine angenehme Wirkung entstehen. Ich würde daher die folgenden Beispiele, aus Bachs Sonaten mit veränderten Revisen und aus seiner ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber, nicht eben zur Nachahmung empfehlen, sondern wenigstens in einem Allegretto grazioso nur mit jeder ersten Note, aber nicht in der Mitte u. solcher Figuren, einen Bass eintreten lassen.

The image contains four musical examples labeled a, b, c, and d, arranged in two rows. Each example consists of a treble and bass staff.
 a) Treble staff: A group of five eighth notes (quintole) marked with a '5' and a slur. Bass staff: A single eighth note.
 b) Treble staff: A group of seven eighth notes (septimole) marked with a '7' and a slur. Bass staff: A single eighth note.
 c) Treble staff: A group of nine eighth notes marked with a '9' and a slur. Bass staff: A single eighth note.
 d) Treble staff: A group of nine eighth notes marked with a '11' and a slur. Bass staff: A single eighth note.
 The tempo markings 'Allegretto moder.' and 'Allegretto grazioso.' are placed below the first and second rows respectively. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

184

Wenn eine von den §. 78. angegebenen Noten um die Hälfte verlängert werden soll, so geschieht dies am gewöhnlichsten durch einen darauf folgenden Punkt, welcher auch in so fern von Einigen das Verlängerungszeichen genannt wird. Man hat nämlich die Regel festgesetzt, daß der Punkt halb so viel gilt, als die unmittelbar vorhergehende Note. Hier sind Beispiele mit Punkten, deren Geltung in der zweiten Zeile durch Noten angedeutet ist.

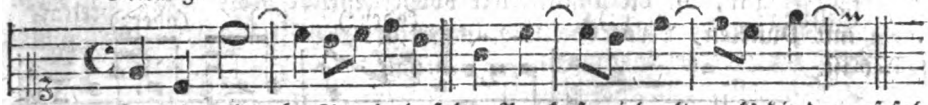
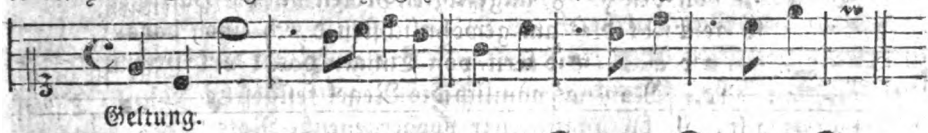


e) Allegretto moder. 13

f) Allegro mod. 13

In dem letztern Beispiele hat Bach zu den dreizehn Noten, welche in drei gleichen Zeiträumen (Takttheilen) gespielt werden sollen, zwar keinen Bass gesetzt; aber auch ohne denselben thut diese Figur, in der vorgeschriebenen ziemlich mäßigen Bewegung, auf mich keine

Auch sogar alsdann, wenn der Punkt erst im folgenden Takte steht, bekommt er die halbe Geltung der vorhergehenden Note, wie hier:



Die mehrmals gedruckte Regel, daß der Punkt so viel gelte, als die darauf folgende Note, ist also offenbar falsch, wie man aus diesem Beispiele sehen kann:



Wer hier den Punkten nicht mehr, als die Geltung der jedesmal darauf folgenden Note geben wollte, der würde sehr unvollständige Takte erhalten, nämlich solche:



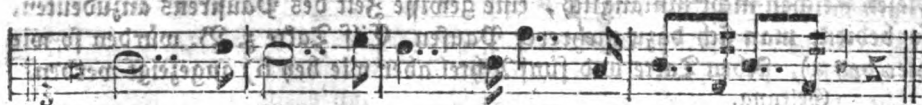
§. 85.

Wenn zwey Punkte unmittelbar nach einander stehen, so gilt der erste (der obigen Regel gemäß,) die Hälfte der vorhergehenden Note, der zweyte

keine angenehme Wirkung, weil dabey die vorherige Eintheilung des Taktes in drey Viertel auf eine widrige Art unterbrochen wird. Gern würde ich zugeben, daß dies bloß an meinem Gefühle liegen könne, wenn nicht Sulzer eine ähnliche Bemerkung gemacht hätte. Er schreibt nämlich im Artikel Triole: „Sie (die Olen von 5, 7, 9 und mehreren „Noten) erfordern aber einen geschickten Spieler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie „von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer etliche auf einander folgen, (wie „in den erwähnten Sonaten mit veränderten Reprisen S. 26. und oben bey e), „von widri- „ger Wirkung auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben „scheinen &c.“ Von den Fällen, wo dies Letztere zweckmäßig geschieht, und dann zur Schönheit werden kann, ist hier nicht die Rede.

Unter andern tritt auch im zweyten Hefte der Sonaten von Haydn S. 71. während solcher Figuren von 19 und 20 Noten ein Bass ein. Dieser große und originelle Komponist wird es mir aber verzeihen, daß ich deshalb meine bereits 1789. darüber geäußerte Meinung nicht zurück nehme. Uebrigens trifft der obige Tadel einigermaßen auch mich; denn in der ersten Sammlung meiner Sonaten vom Jahre 1774. habe ich S. 18. ebenfalls eine Decimole angebracht, woben erst mit der sechsten Note der Bass eintritt. — Auch in Mozarts Klavierfächen kommen solche Figuren auf ähnliche Art behandelt vor, 1. B. im ersten Hefte, S. 36; im zweyten Hefte S. 20. 54. u. a. m.

te hingegen, erhält nur die halbe Geltung des ersten Punktes, wie ich dies in der nachstehenden zweiten Notenreihe angedeutet habe.



Aus diesen und den §. 84. eingerückten Beispielen erhellet, daß man, statt der Punkte, dieselbe Geltung allenfalls auch durch (gebundene) Noten andeuten könnte; weil aber der Spieler dabei mehr zu übersehen hätte, so wählt man dafür lieber die Punkte.

§. 86.

Oft soll der Spieler bald mit Einer Hand allein, bald mit beyden Händen zugleich, eine Zeit lang unthätig seyn, (einhalten, nicht spielen, pausiren.) Die Dauer dieser Unterbrechung im Spielen zu bestimmen, hat man gewisse Zeichen festgesetzt, welche Pausen oder Schweigezeichen genannt werden. Hier folgen diese Zeichen nebst der angezeigten Geltung derselben.

8 Takte: 6 Takte: Vier Zwen Takte halbe Viertel: 8 telp. 16theil 32theil 64theil:
Takte: Tak. pause, Taktsp. *) pause: oder: desgl. **) pause: pause: pause:

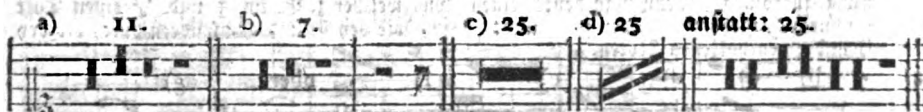


Die beyden erstern Pausen sind fast gar nicht mehr gebräuchlich, und die bey-

den Man verwechsle die ganzen und halben Taktpausen nicht mit einander. Von der erstern steht dieses Zeichen — nahe unter oder an, bey der letztern hingegen über (auf) irgend einer Linie. Unrichtig, oder doch zu eingeschränkt, ist daher die in Kirchners theoretisch-praktischem Handbuche S. 23. enthaltene Behauptung, daß ein ganzer Takt (zu pausiren) durch einen starken Strich auf der vierten Linie zc. ein halber aber durch einen solchen Strich auf der dritten Linie angezeigt werde. Denn schon des bessern Aussehens wegen setzt man inweilen die halben Taktpausen so, daß sie mit den vorhergehenden oder darauf folgenden Noten ziemlich gleich hoch, oder wenigstens nicht zu merklich tiefer zc. stehen. Daher kommen unter andern in der gedruckten Partitur von Grauns Tod Jesu sogleich §. 1. halbe Taktpausen auf der zweyten, dritten und vierten Linie vor. Ueberdies giebt es viele Fälle, wo diese Pausen auf der dritten Linie nicht einmal statt finden, wie §. 89.

in den Beispielen a und b.
Von diesen drey Viertelpausen ist die erste bey den meisten gedruckten Noten, die zweyte bey einigen gestochenen und bey geschriebenen, die dritte aber — wenigstens in einigen Gegenden — bey gestochenen Noten gewöhnlich.

3) und 4) kommen in Tonstücken, welche bloß für das Klavier allein gesetzt sind, nur selten vor; aber desto häufiger die letztern. Ist ein Angiges von diesen Zeichen nicht hinlänglich, eine gewisse Zeit des Pausirens anzudeuten, so bedient man sich dazu mehrerer Pausen. Fünf Takte z. B. würden so wie hier bey a), sieben Takte und fünf Achtel aber wie bey b) angezeigt werden.



Zu mehrerer Deutlichkeit pflegt man über die Pausen, deren Geltung einen Takt und mehr beträgt, auch noch die Zahl der zu pausirenden Takte zu setzen, wie in den Beispielen a) und b). Vorzüglich sind die Ziffern über den Pausen alsdann nöthig, wenn auf einmal viele Takte zu pausiren vorkommen, weil der Spieler während des Pausirens — besonders bey kurzen Taktarten und in geschwinde Bewegung — nicht Zeit hat, alle die dazu erforderlichen Pausen nach ihrer Geltung zu berechnen. Theils aus diesem Grunde, theils aber auch nur aus Bequemlichkeit, läßt man öfter die eigentlichen Pausen ganz weg, und zeigt z. B. fünf und zwanzig Takte zu pausiren bloß so an, wie oben bey c) oder d). Ob aber die Pausen in dem Uniensysteme höher oder tiefer stehen, dies macht in Absicht auf die Geltung derselben keinen Unterschied.

§. 87.

Ben den erstern fünf Arten von Pausen ist noch zu merken, daß sie nicht immer einerley Werth behalten, und daher veränderliche Pausen genannt werden. Eine ganze Taktpause gilt nämlich in jeder Taktart einen vollen Takt, mithin im Vierteltakte wirklich vier Viertel, im $\frac{3}{4}$ hingegen nur drey Achtel, im $\frac{6}{8}$ sechs Viertel u. s. w.*) Eben so verhält es sich mit den noch

*) Brohard lehrt in seinem *Dictionnaire de Musique*, daß z. B. im $\frac{3}{4}$, wenn ein ganzer Takt pausirt werden solle, nur die Pause einer Runde, (eine Taktpause a.) zu zwey Takten die Pause zweyer Runden b) nöthig sey u. s. w. Marpurg hingegen schreibt in der Anleitung zur Kunst z. S. 93. f. „Dieses“ (das nämlich ein Takt durch die Pause einer Runde a) angezeigt werde) „geschicht in allen oben vorgebrachten Taktarten, einfachen, und zusammen gesetzten, zwey- und dreygliedrigen; angenommenen im Vierzweytheil- (nach den Kritischen Briefen über die Tonkunst z. S. 124. auch im Sechszweytheil- und Zwölzvierteltheiltakte) in welchem man einen ganzen Takt mit der Pause von zwey Runden b), zweyen Takten mit der Pause von vier Runden c) u. s. w. bezeichnet.“

Deutlicher ist es unstreitig, wenn man in jeder Taktart, sie sey groß oder klein, einfach oder zusammengesetzt z. B. das Zeichen bey a), wie es gewöhnlich geschieht, für eine Taktpause gelten läßt; aber analogisch richtiger ist die von Marpurg vorgeschlagene Bezeichnung

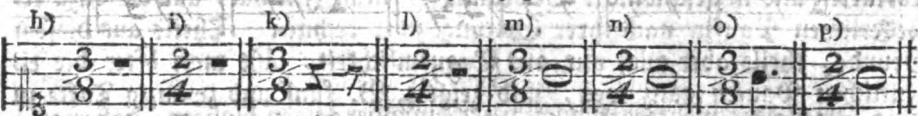
noch größten Theil der Taktpause, setzt gewöhnlich die Stellung zweier Vierviertelnoten.

Die kleinere Pause, die nur einen gewissen Theil des jedesmaligen Taktes füllt, ist verschieden, weil sie in jeder Taktart den Werth:

nung allerdings. Denn man deutet einen Ton, welcher z. B. im $\frac{4}{2}$ und $\frac{2}{2}$ einen Takt hindurch ausgehalten werden soll, nicht so an, wie bey d) und e), sondern durch die bey h) und g) enthaltenen Noten.



Nur möchte es, der Analogie nach, wohl ebenfalls nöthig seyn, zur Pause eines Taktes im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ etc. nicht mehr die Taktpause bey h) und i), sondern dafür die Bezeichnung bey k) und l) zu wählen, weil man in den genannten Taktarten diejenigen Töne, welche einen Takt hindurch ausgehalten werden sollen, nicht vermittelst einer ganzen Taktnote, wie bey m) und n), sondern wie bey o) und p) anzeigt.



Wenn man nun das angenommene Zeichen der Taktpausen bey einzelnen Taktten nicht in allen Taktarten gelten lassen wollte, so könnten aus eben dem Grunde auch die, welche zwei und mehrere Takte zu pausiren anzeigen, außer dem Viervierteltakte (C, 4 2) nicht mehr statt finden. Welch eine Menge neuer Bezeichnungen würden aber alsdann zu den verschiedenen Taktarten erfordert! Und wie viele unnöthige Schwierigkeiten — vielleicht auch Unordnungen — würden aus dieser analogisch richtigern Bezeichnung der Taktpausen entstehen!

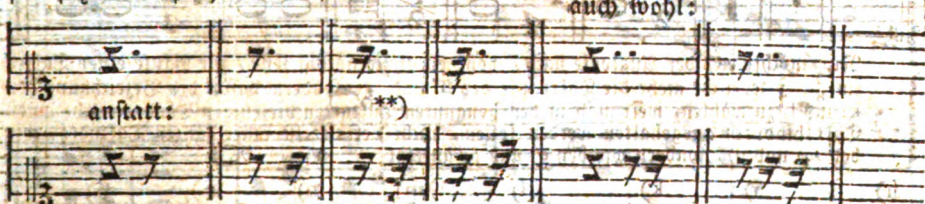
Nur einige ältere Conserniren weichen hiervon ab. Ihren Lehrsätzen zu Folge soll nämlich auch in den größern Taktarten eine halbe Taktpause jedesmal die völlige Hälfte eines Taktes, soßlich z. B. im $\frac{2}{2}$ sechs Viertel u. zu pausiren anzeigen. In der erwähnten Anleitung von Marpurg steht dagegen S. 94. f. „daß, wenn ein halber Takt (die Hälfte eines Taktes) pausirt werden soll, solches angezeigt werden muß im Vierzweythel mit der Pause von einer Runden a); im Vierviertel und Zweyzweythel mit der Pause von einer Weisen b); im Zweyviertel mit einer Viertelheispause c); im Sechsviertel mit der Pause von einer Weisen und einer Viertelheispause d); im Zwölfsachtheil entweder mit zwei punktirten Viertelheispausen e), oder mit zwei Viertelheispausen, deren jede eine Achttheilpause hinter sich hat f); im Sechssachtheil entweder mit einer punktirten Viertelheispause, oder einer Viertel- und Achttheilpause g).“



Worth vermindern Noten behalten, an deren Stelle sie stehen. Folglich hat eine Viertelpause immer die Geltung einer Viertelnote oder zweier Achtel u. s. w.^{*)} Eben dies gilt auch von den noch übrigen kleinern Pausen, die man, von dem Viertel an, im Allgemeinen Sopran- u. B. Achtersopranen &c. zu nennen pflegt.

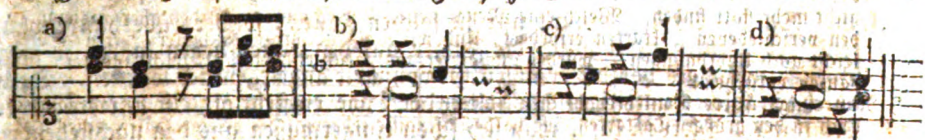
§. 88.

Einige Pausen, vorzüglich die kleinern, werden der Kürze und Bequemlichkeit wegen eben so, wie die Noten, durch Punkte um die Hälfte verlängert, da man außerdem zwei Pausen von verschiedener Geltung dafür setzen müßte, nämlich:



§. 89.

Zwei oder mehrere Pausen über einander zeigen bloß an, daß man in zwei oder mehreren Stimmen zugleich pausiren soll; folglich wird dadurch die Zeit des Pausirens nicht verlängert, z. E.



In dem Beispiele a) pausirt man also, der zwei Achtelpausen ungeachtet, nicht länger, als die Dauer eines Achtels beträgt. Bei b) wird das erste Viertel in beiden Stimmen zugleich pausirt; da aber in der obern Stimme noch eine Viertelpause folgt, so versteht es sich, daß man das a erst nach

A 2

*) In so fern aber z. B. im Zweisextelakte eine Viertelpause nicht bloß den vierten Theil, sondern die Hälfte, im 3 hingegen sogar zwei Drittel eines Taktes gilt &c. kann freylich auch eine solche Pause nicht mit Recht eine unveränderliche heißen. Allein verschiedenen Tonlehrern hat es nun einmal so beliebt, diese Pausen, aus dem oben angezeigten Grunde, für unveränderliche zu erklären.

**) Daß nach Kalkbrenners Theorie der Tonkunst, S. 5. das Punktiren der Pausen nur bey dem Viertel und Achtel, bey kleinern oder größern Pausen hingegen nicht statt finde, ist wenigstens in Beziehung auf die Sechzehntelpause eine irrige Behauptung. Denn sehr häufig findet man nach einer solchen kurzen Pause, sogar schon in den Werken älterer Komponisten, einen Punkt. Und warum sollte er auch dabei nicht statt finden können? Allein nach ganzen und halben Takt-pausen ist, meines Wissens, der Punkt bis jetzt noch nicht (oder doch nur äußerst selten) gebraucht worden.

denk f, nämlich in der Zeit des dritten Viertels, anschlägt. Hiervon ist die Anwendung leicht auf die Beispiele c) d) und auf andere Fälle zu machen.

§. 90.

Längere Pausen, die in allen Stimmen zugleich vorkommen, werden gemeinlich Generalpausen genannt. Sie sind oft von großer Wirkung, besonders wenn sie unerwartet eintreten, wie in diesem Beispiele:

Allegro.



Uebrigens verweist man bei diesen Generalpausen nicht länger, als es die vorgeschriebene Geltung derselben erfordert.*) Nur vergesse man nicht, bei solchen Pausen vorzüglich sogleich nach dem Anschlage des letzten Tones, (in dem obigen Beispiele nach dem *cis*,) den Finger von der Taste abzuheben, damit die unerwartet eintretende Pause desto mehr überrasche.

Anm. Da die Anfänger nicht nur in solchen Fällen, sondern überhaupt während der Pausen gewöhnlich die Finger auf den Tasten liegen lassen, so muß ich hier nochmals vor dieser üblen Gewohnheit angelegentlich warnen. Denn durch ein solches unzeitiges Aushalten der Töne entsteht oft ein unerträglicher Mißklang. Hiervon kann man sich schon einigermaßen aus den nachstehenden Beispielen überzeugen.

vorgeschriebene
Noten:fehlerhafte
Ausführung:

Mozart.

fehlerhafte Ausführung:



Außer:

*) Einige halten zwar die Generalpausen und Fermaten für einerley; allein ich würde beyde von einander unterscheiden. Denn die eigentliche Fermate setzt ein Verweilen über die ange-

Außerdem hat das unzeitige Aushalten der Töne auch noch in Rücksicht auf die Fingersehung nachtheilige Folgen. Denn läßt man z. B. bey dieser Stelle:



während der Pausen die Finger auf den Tasten liegen, so sind die darauf folgenden Achtel äußerst unbequem heraus zu bringen, da man sonst den Daumen nach den beyden Pausen einsetzen, und sodann ganz ungezwungen weiter spielen kann.

Wie man aber am leichtesten pausiren lernen könne, darüber werden schicklicher §. 110. f. einige Winke folgen.

Zweytes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Vom Takte.

§. 91.

Wenn man bey einer Folge von mehreren äußerlich gleich langen Tönen einigen derselben, in einer gewissen regelmäßig wiederkehrenden Ordnung, mehr Nachdruck giebt, als den andern: so entsteht schon durch diese Accente das, was man in der Musik den Takt nennt. Z. B.



Da aber in den mehrsten Tonstücken häufig Noten von verschiedener Länge vorkommen, so muß man, außer den erwähnten Accenten, jeder längern oder kürzern Note, Pause u. ihre gehörige Geltung geben. Geschieht dieses, so spielt man nach dem Takte. — Unter Takt, in so fern von der Ausübung desselben die Rede ist, versteht man daher gemeinlich, die richtige

gedeutete Dauer derselben vortaus, die Generalpause aber nicht; wenn nämlich der Komposist gewohnt ist, sich bestimmt auszudrücken. Und wird die Generalpause nicht erwartet ein, wie die Generalpause.

Eintheilung einer gewissen Anzahl Noten u. welche in einer bestimmten Zeit gespielt werden sollen. *)

Außerdem wird das Wort Takt noch in mancher andern Bedeutung genommen. Denn 1) heist Takt so viel als Taktart, z. B. dieses Tonstück steht im geraden Takte, anstatt: in einer geraden Taktart u. dgl. 2) versteht man unter Takt die Noten, welche in einem einzigen, zu Anfange des Tonstückes bestimmten Zeitraume enthalten, und zwischen zwey Strichen  eingeschlossen sind; daher sagt man im dritten, vierten u. Takte (Taktfache) des ersten Allegro u. s. w. 3) pflegt man zuweilen, wiewohl nicht richtig, die Bewegung darunter zu verstehen, z. B. sehr geschwinden Takt nehmen; 4) wird auch oft die ganze Taktnote, wenn man sich kurz ausdrückt, ein ganzer Takt genannt. Den Takt schlagen, geben, führen u. dgl. heist nichts anders, als ihn durch eine Bewegung mit der Hand u. andeuten; wenn es nämlich dabey bloß bey dem Andeuten bleibt. —

§. 21. Von der Taktart.

Ehe ich etwas von den mancherley Taktarten sage, muß ich noch erinnern, daß die Tonlehrer über die Eintheilung, den Nutzen, die Nothwendigkeit u. dergleichen sehr verschiedener Meinung sind. Hier ist nicht der Ort dazu, alle Gründe der Mäße nach anzuführen und darüber zu urtheilen; denn die nähere Untersuchung, ob und warum diese oder jene Taktart nöthig sey, wodurch sie sich von andern unterscheide u. dgl. gehört in ein theoretisches Lehrbuch. Ich werde mich also nur hauptsächlich auf das einschränken, was der praktische Musiker etwa von den Taktarten zu wissen nöthig hat. Vorläufig bemerke ich, daß die jedesmal zum Grunde gelegte Taktart zu Anfange des Tonstückes, gleich nach den Schlüsseln und Besetzungszeichen, angedeutet wird. Soll aber in der Mitte u. eines Tonstückes statt der ersten Taktart eine andere eintreten, so muß dies am gehörigen Orte aufs neue angezeigt werden.

Anm. Sind zwey Taktarten zugleich vorgezeichnet — welches jedoch in der neuern Musik nur selten der Fall ist — so wird dadurch angedeutet, daß bey beyden Taktarten durch das ganze Tonstück hindurch mit einander abzuwechseln. Ein Beispiel von dieser Art kommt im vierten Hefte der Cecilia von

*) Eine philosophisch richtige Definition des Taktes würde dem Anfänger nicht verständlich seyn; weil dazu verschiedene hier noch nicht erklärte Kunstwörter unentbehrlich wären; ichichte ihm daher durch die obige Beschreibung einen Begriff vom Takte beizubringen. Andre sagen: Der Takt ist das Verhältniß, nach welchem in der Musik eine Anzahl von Noten in einen gewissen Zeitraum eingetheilt wird; oder: Er ist eine Abmessung nach einander folgender Töne in gleiche Theile nach einem gewissen Zeitmaße; dergleichen. Der Takt ist das Maß der Bewegung eines musikalischen Satzes; oder: Er ist das Zeitmaß der Musik, die Abmessung der Zeit und der Noten; die Seele der Musik u. s. w.

von Reichardt, S. 12. vor, wo zu Anfange die beiden Taktzeichen $\frac{3}{4}$ und C vorgelegt sind. Mithin folgt in diesem Conſtücke durchgängig nach einem Dreywentheltakte ein ſo genannter ganzer oder ſchlechter Takt. In der alten Muſik waren ſolche Abwechſelungen oder Vermiſchungen der Taktarten ſehr gewöhnlich; nur mußte man — weil damals unſere Taktzeichen und Taktſtriche noch nicht eingeführt waren — dieſe Taktabänderungen bloß aus dem Werthe der Noten erkennen. (Marpurgs kritiſche Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten Muſik, S. 208; Burney's Abhandlung über die Muſik der Alten, S. 117; Forkels allg. Geſchichte der Muſik, erſt. Band, S. 434.)

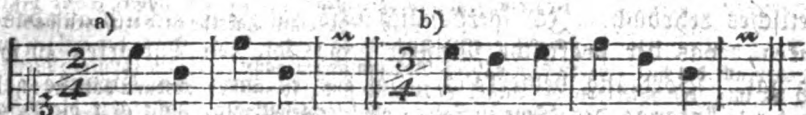
§. 93.

Man pflegt alle übliche Taktarten in zwei Hauptclaſſen zu bringen; in die erſte gehören die geraden und in die zweite die ungeraden Taktarten.

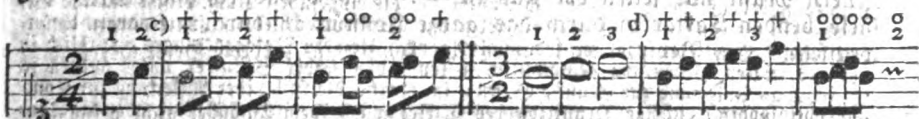
Gerade oder gleiche Taktarten ſind die, welche aus zwey oder vier Hauptzeiten (Takttheilen) beſtehen; die ungeraden oder Tripeltakte enthalten drey Hauptzeiten.

§. 94.

Unter Zeiten, (Taktzeiten, Hauptzeiten, Takttheilen u.) verſteht man die merklich ſpürbaren Theile, aus welchen eine Taktart beſteht. So hat z. B. der Zweyvierteltakt zwey a), der Dreyvierteltakt aber drey b) ſolche Zeiten oder Takttheile. Daher ſagt man eine zwey- oder dreytheilige u. Taktart.



Die Takttheile zerfallen in Glieder. Wenn nämlich in einer Taktart die Viertel Takttheile ſind, ſo heißen die Achtel in dieſem Falle Glieder, (Taktglieder.) Der Zweyvierteltakt enthält alſo zwey Takttheile, nämlich Viertel, oder vier Glieder c) (Achtel,) der $\frac{3}{4}$ hingegen hat drey Takttheile, oder ſechs Glieder d) u. ſ. w.*



Die

*) Die obige Stelle hat, wider mein Erwarten, zu einer ſehr ſonderbaren Kritik Veranlaſſung gegeben. C. D. Schuster — der übrigens meine Schriften mehrmals empfiehlt — macht nämlich im zwölften Bande ſeiner ſo genannten „Clavierſtunden für Kinder, denen Kellern oder Erziehern, ohne ſelbſt Muſik zu verſtehen, Unterricht geben wollen u.“ S. 63. die Anmerkung: „Türk ſagt im Auszuge aus ſeiner Clavierſchule S. 55 und 56. (ich

Die Tacttheile habe ich durch Ziffern, die Glieder aber durch + bemerkt. Die noch kleinern, durch o bezeichneten, Notengattungen pflegt man schlechtthin Noten oder Tactnoten (auch wohl Gelenke) zu nennen.

In verschiedenen Tactarten, z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ u. dergl. fällt jede Hauptzeit in drey kleinere Zeiten, oder, wenn man will, in drey Glieder. Aus diesem Grunde nennt man die erwähnten und ähnliche Tactarten triplirte, d. h. dreygliedrige. Der nachstehende Sechachteltact z. B. besteht aus zwey e), der Neunachteltact aber aus drey f) Hauptzeiten, deren jede drey kleinere (Glieder) enthält.



(Daß die Tonlehrer in der Benennung der Tacttheile, Glieder u. von einander abweichen, habe ich oben schon im Allgemeinen erinnert.)

§. 95.

(Ich setze hinzu: auch in der ersten Auflage der Klavierschule selbst, und zwar S. 90.) „die Achtelnoten seyn Tactglieder.“ Dies habe ich aber, wie Jeder sehen kann, keinesweges so im Allgemeinen gesagt; vielmehr steht ebendasselbst der Zusatz: „Wenn nämlich in einer Tactart die Viertel als Tacttheile gebraucht werden, so heißen die Achtel in diesem Falle Glieder;“ und zwey Zeilen weiter unten heißt es: „Der $\frac{3}{4}$ hingegen hat drey Tacttheile, oder sechs Glieder u. s. w.“ desgleichen: „Durch die untere Ziffer bestimmt man, ob halbe Tactnoten, Viertel oder Achtel als Tacttheile anzusehen sind.“ „Es ist fast unbegreiflich, wie Schuster, besonders da er die obige Stelle berichtigen wollte, dabey alle die hier eingerückten nähern Bestimmungen ganz übersehen konnte. Wenn aber z. B. im Dreyachteltacte die Achtel Tacttheile sind, so müssen alsdann doch wohl natürlicher Weise, meiner Erklärung zu Folge, die Sechzehnteltheile, nicht aber die Viertel u. Glieder seyn.“ — Wie soll man nun diese erste Verschuldigung nennen?

Gerner schreibt Schuster: „Hingegen pflege man (meiner Behauptung nach) die kleinern Notengattungen nicht mehr also, (nämlich Glieder,) sondern schlechtthin Noten oder Tactnoten zu nennen. Zu den Noten oder Tactnoten (fährt er in seiner kritischen Anwendung fort) gehört doch wohl jede Note von der größten bis zur kleinsten Gattung.“ Sah denn mein Kritiker nicht, daß ich die übliche Benennung Noten oder Tactnoten nur historisch anführte, ohne sie gerade zu billigen? Oder sollte ich etwa über jede, auch noch so unbedeutende Kleinigkeit in Absicht auf die eingeführte Kunstsprache unnütze Bemerkungen machen? — Daß aber die gedachten Kunstwörter bisher, zur genauern Unterscheidung der Glieder von den jedesmaligen noch kleinern Notengattungen, wirklich in der angegebenen Bedeutung gebräuchlich waren, dies findet Schuster unter andern in Marpurgs Anleitung zur Musik, S. 78; in Kochs Versuch einer Anleitung zur Composition, zweyt. Theil, S. 297; im ersten Bande der kritischen Briefe über die Tonkunst, S. 104; in Tossi's Anleitung zur Singkunst, mit Erläuterungen von Agricola, S. 73. u. a. m. Wie konnten sonach jene Kunstausdrücke, gesetzt auch, sie wären (wie verschiedene andere) nicht völlig passend, auf meine Rechnung kommen; zumal da ich ausdrücklich schrieb: pflegt man u. und nicht: nenne ich? —

Endlich kann Schuster nicht begreifen, „aus welchem Grunde die Sechzehntel u. s. w. keine Tactglieder seyn können.“ Wo habe ich denn dies im Allgemeinen abgeleugnet? Sah Schuster die oben eingerückten Stellen wirklich nicht? Er selbst aber erklärt S. 69. die Viertelnoten ohne Einschränkung für Tacttheile, und die Achtelnoten für Tact-

Zur Bezeichnung der Taktarten bedient man sich größtentheils zweier über einander stehenden Ziffern:

Die obere Ziffer (z. B. 2, 3, 4, 6, 8, 12) die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Zeiten andeuter. Durch die untere Ziffer (z. B. 2, 4, 8) bestimmt man, ob halbe, Viertel, oder Achtel die Takttheile sind.

In den Taktarten, welche aus triplirten Zeiten bestehen, bezeichnet die obere Zahl nicht die wirklichen Takttheile oder Hauptzeiten, sondern nur die Glieder; wenn man nämlich z. B. im $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ u. dgl. die Achtel bloß für Glieder, aber nicht für wirkliche Takttheile annimmt.

§. 96.

Die Taktart hat gute und schlechte Takttheile,*) das heißt: obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich sind, wie in den nachstehenden Beispielen, so liegt doch auf Einem mehr Nachdruck, (innerer Werth,) als auf dem Andern. Denn

Taktglieder, gleich als ob sie dies in jedem Falle wären. — Uebrigens würde ich ihn bedauern, wenn er nicht begreifen könnte, daß auch jedes Glied eines Körpers — denn davon ist das Gleichniß hergenommen — aus mehreren Theilen besteht, welche solistisch, einzeln genommen, auch nicht völlige Glieder heißen können. Wenn sonach z. B. im Zwenvierteltakte die Achtel Glieder sind, so ist ein Sechzehntel allein doch wohl nicht ein ganzes Taktglied, sondern nur ein Theil desselben u. s. w.

Wenn anders diese allgemein angenommene Theorie richtig ist, so müssen alle Taktarten aus zwei oder mehreren Zeiten bestehen. Hieraus folgt, daß es gar keine Taktart von einer einzigen Zeit geben kann. Indes hat doch unter andern auch einer unserer ersten Tonsetzer für das Klavier, C. P. E. Bach, in seinen vier Klavierfonaten mit einer Vieltakte 1777. ein Allegretto aus E moll im Einvierteltakte geschrieben, welches untreitig eine Vermischung mit dem Zwenachteltakte ist; wie denn die zwei Takttheile in diesem Allegretto auch sehr merklich zu fühlen sind. Ueberhaupt scheint mir der Charakter dieses Sonnettes zu einer so kurzen Taktart nicht munter genug zu seyn, folglich auch den sehr reichlichen Vortrag nicht zu erfordern, welchen ähnliche Taktarten voraussetzen. Im übrigen wäre nun zu untersuchen, ob Zeiten von gleichem innern Werthe, die sich nicht einmal in Gedanken in kleinere Zeiten abtheilen lassen, das, was wir Takt nennen, in uns erregen könnten? oder, wenn das möglich wäre, ob eine solche Taktart Reiz für uns haben würde? Ich bin sehr geneigt, diese Fragen mit nein zu beantworten. In der Poesie hat man noch kein Metrum von lauter einfältigen Füßen einführen für gut befunden. Eichenburg schreibt in seinem Entwurf einer Theorie und Aesthetik der schönen Wissenschaften, S. 43. „Fälle des Enbemaasses oder Verses sind nämlich die einzelnen aufgelösten Theile der poetischen Rede, die nach einer festgesetzten prosodischen Abmessung aus zwei, drei, oder vier Enbilen von bestimmter Länge und Kürze bestehen.“ In Sulzers allgem. Theorie heißt es: „Nur ist ein kleines, aus zwei, höchstens vier Enbilen bestehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent (in der Musikkunst Takttheil) hat.“ Adeling erklärt, im grammatischen Lexikon, Wörterbuch, Fuß für „zwei oder mehr mit einander verbundene Enbilen, welche regelmäßig auf einander folgen.“ — Einige Zeit nach dem Abdrucke der ersten Auflage dieser Klavierschule fand ich meine Behauptung, daß der Einvierteltakt 12. nicht denkbar sey, auch im

Türks Klavierschule.

Jeder wird fühlen, daß bey a) von zwey, und bey b) von drey Vierteln jedesmal das erste wichtiger ist, als das zweyte. 2a*)



Aus diesem Grunde werden die guten Takttheile sonst auch innerlich lange, schwere, starke, anschlagende, accentuirte 2c. genannt. Bey dem Takt schlagen fallen sie in die Zeit des Niederschlagens, (in thesin.) Die schlechten Takttheile hingegen heißen auch innerlich kurze, leichte, schwache, durchgehende, unaccentuirte u. s. w. Sie fallen bey dem Takt schlagen in die Zeit des Aufhebens der Hand, oder nach der Kunstsprache, in arsin.

In jeder zweytheiligen Taktart ist nur Ein Takttheil gut, nämlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten enthalten zwey gute Takttheile, nämlich den ersten und den dritten, wovon der erste den größern innern Werth hat. In den dreytheiligen Taktarten ist eigentlich nur der erste Takttheil gut; indeß erhält auch zuweilen der dritte einen Nachdruck, so wie in einigen besondern Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird. Auch die Taktglieder sind sich in Ansehung ihres innern Werthes nicht gleich; denn in zweygliedrigen Figuren ist das erste, dritte, fünfte 2c. in dreigliedrigen aber das erste, vierte, siebente 2c. Taktglied gut oder anschlagend, die übrigen heißen schlechte oder durchgehende Taktglieder. Eben so verhält es sich auch mit den kleinern Notengattungen.

§. 97.

Beide Haupttaktarten, die geraden und die ungeraden, werden wieder in einfache und zusammengesetzte eingetheilt. Einfache Taktarten sind die, worin nur ein Fuß *) enthalten ist, die man also in der Mitte nicht theilen kann; die zusammengesetzten Taktarten hingegen bestehen aus

ersten Bande der kritischen Briefe über die Tonkunst, S. 106. und im dritten Jahrgange der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, S. 240. „Wollte man eine Taktart von einem einzigen Haupttheile erdichten, (heißt es in den kritischen Briefen,) so würde man sich die verschiedenen Takte eines Stückes, wie sonst die Haupttheile eines Taktes an der sich, gegen einander verhalten. Dies fließt aus der Erfahrung, daß niemals zweyen Takte von einer ähnlichen äußerlichen Größe in ihrem innern Werth übereinkommen. Jeder Takt muß also einen Niederschlag und einen Aufschlag haben, und eine Theil des Arsis allein macht nur einen halben Takt, (die Hälfte eines Taktes,) so wie eine lange oder eine kurze Sylbe allein nur einen halben Confus aus.“

*) Es würde daher nicht schwer seyn, die Taktstriche auch alsdann am gehörigen Orte einzurücken, wenn ich die Taktart nicht bestimmt hätte.

**) Fuß (metrischer Fuß) ist in der Musik ungefähr eben das, was man in der Poesie darunter versteht. So wie nämlich in der Poesie lange und kurze Silben zu einem Fuße gehören

aus zwei Hälften, und können daher in der Hälfte eines jeden Taktes getheilt werden. 3. B.

Einfach:

Zusammengesetzt:



Es giebt Fälle, wo die Komponisten aus gewissen Ursachen einen einzelnen Takt unvollständig lassen, oder ihn um die Hälfte verlängern. Von der Art sind unter andern die nachstehenden beyden Beispiele, das bey a) aus einer Bach'schen Sonate, und das bey b) aus Reichardts Ariadne auf Naxos.

Gingegen wird auch wohl ein einzelner Takt verlängert, oder vielmehr werden zwei Takte in Einen zusammen gezogen. Ein sehr bekanntes Beispiel von großer Wirkung kommt in Grauns Tod Jesu vor, welches ich bey c) auszugeweihe eintreife. Aehnliche Taktverlängerungen oder Zusammenziehungen zweyer Takte in Einen befinden sich unter andern im vierten Stücke der Lælia von Reichardt, S. 16. und in dessen Kompositionen zu Göthe's lyrischen Gedichten, S. 37; im zweyten Theile meiner sechzig Handschr. S. 29. u. a. m.

Adagio.



ren, eben so müssen auch in der Musik gute und schlechte Takttheile in einem Takte (Zuße) enthalten seyn.

Aus dem Chore: Grenet euch alle ic. Sulzer macht in der allg. Theorie unter dem Artikel Loure die Bemerkung: „Man findet bisweilen bey alten guten Componisten, daß
„sie

Zu den Freyheiten in Absicht auf den Takt kann auch die so genannte Verwirrung (*la confusion*, *imbroglio*,) gerechnet werden. Diese Verwirrung, die vielleicht schicklicher eine Taktveränderung u. heißen könnte, entsteht nämlich, wenn in einem Takte (gemeinlich ohne weitere Andeutung) einzelne Stellen aus einem ganz entgegen gesetzten Taktart untermischt sind, z. B. das Stück *Wohlt im Dreypiertelakte* geschrieben, und enthält einzelne Stellen im 2 u. s. w. Hier folgt ein Beispiel von der Art.



Bei a) tritt Zweypierteltakt, und erst unten bei b) wieder 3/4 ein. Folglich müßte diese Stelle eigentlich so in Takte abgetheilt worden seyn, wie hier bei c).



Was Lassen zu dieser Veränderung der Taktart bewogen hat, kann hier nicht erklärt werden. Daß es aber aus Gründen geschehen ist, wird man ohnedies vermuthen.

Außer solchen, jetzt ziemlich gewöhnlichen, Taktveränderungen bringen die Komponisten zuweilen auch wohl zwey oder mehrere Taktarten zu gleicher Zeit an. Dies ist unter andern der Fall in dem Quartett aus Mozarts Belmont und Konstanze, besonders aber in dem Finale des ersten Aktes der Oper Don Juan,

„sie im ungeraden Takte, z. B. im 3/4 u. eben Takte in einen zusammen ziehen. Dieses hat sehr gute Nutzen, weil die meisten Spieler den Fehler begehen, daß sie, wenn eine solche Stelle wie auf der vorhergehenden Seite bei d) geschrieben ist, die zweite gebundene Note (in dem eingerückten Beispiele das c mit dem +) besonders andeuten, laufs neue angeben, oder sie wenigstens merklich accipiuiren, welches dem wahren Vortrage bey solchen Stellen gerade entgegen ist.“

*) Aus dem Schlusschore des Oratoriums: Die Pilgrime u. von Lasse. Den Bass dazu denke man sich eine Oktave tiefer.

Man, wo während des Dreivierteltaktes in einigen Stimmen, und zwar eine beträchtliche Zeit hindurch, sogar Zweivierteltakt, in andern hingegen Dreivierteltakt vorkommt. Das Beispiel würde zu vielen Raum erfordern, ich muß daher deshalb auf S. 262. ff. der gedruckten Partitur verweisen. Nur dies bemerke ich hier, daß Mozart diese Taktarten von einer verschiedenen Anzahl Takttheile — wie sich das von selbst versteht — aus ganz andern Gründen, als etwa bloß zur Ersparung der Punkte u. gebraucht hat. (Vergl. mit der Note auf S. 68.)

§. 98.

Andere theilen die sämtlichen Taktarten ein: 1) in den zwey-, dreys- und viertheiligen, und 2) in den zwey- und dreigliedrigen Takt. Auch die Eintheilung in gerade zwey- und dreigliedrige, und in ungerade zwey- und dreigliedrige Taktarten trifft man in manchen Lehrbüchern an. Eben so bringen einige Tonlehrer die Taktarten in dreys Klassen, und rechnen zur ersten die Taktarten, welche sich in vier gleiche Theile (Zeiten) theilen lassen; zur zweiten die, welche in dreys gleiche Theile zergliedert werden können, und zur dritten die zusammengesetzten. Noch Andere nehmen 1) einfache oder ursprüngliche, 2) vermischte, und 3) zusammengesetzte Taktarten an. Der Kürze wegen übergehe ich alle diese, so wie verschiedene andere Klassifikationen, und bleibe bey der §. 93. angenommenen Eintheilung der Taktarten.

§. 99.

Die einfachen geraden Taktarten zerfallen in zweys Unterabtheilungen; zur ersten gehören a) die von zwey, und zur zweiten b) die von vier Zeiten.

a) Gerade Taktarten von zwey Zeiten sind:

1) Der jetzt bennähe gar nicht mehr gebräuchliche Zweyeintels- oder der große Allabrevetakt: $\frac{2}{1}$ oder C ; 2) der Zweywintels- oder der kleine (gemeinte) Allabrevetakt: $\frac{2}{2}$ oder C^{v} , auch $\frac{2}{4}$ oder C ; 3) der Zweivierteltakt: $\frac{2}{4}$; und 4) der Zweyachteltakt: $\frac{2}{8}$.

b) Gerade Taktarten von vier Zeiten sind:

5) Der Vierwintelsakt: $\frac{4}{4}$ oder O , welcher aber oft mit dem großen Allabrevetakte verwechselt wird; 6) der große Viervierteltakt: C , oder bestimmter: $\frac{4}{4}$, (dessen kürzeste Noten die Achtel sind,) hat eine langsame Bewegung, und erfordert einen kräftigen, schweren Vortrag;

7)

*) Ehedem wurde diejenige Taktart, die aus vier Minimen (halben Taktnoten) bestand, und gegenwärtig der Vierwintelsakt u. genannt wird, als eine Haupttaktart durch den ganzen Zirkel (O) angedeutet; daher wählte man zur Bezeichnung des Zweywintels- oder Vier-

7) der gemeine, schlechte, gerade, kleine Vierbierteltakt: C ; 8) der Vierachteltakt: $\frac{4}{8}$. Hierzu können noch gerechnet werden: $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{10}$, $\frac{4}{16}$, und in so fern nur von zwey und vier Hauptzeiten die Rede ist: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$; $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$.

Zusammengesetzte gerade Taktarten sind:

- 1) Der Sechsviertelakt: $\frac{6}{4}$ von zwey Hauptzeiten, jede in drey kleinere (Theile, Glieder) eingetheilt; 2) der Zwölftvierteltakt: $\frac{12}{4}$; 3) der Sechsaachteltakt: $\frac{6}{8}$; und 4) der Zwölfaachteltakt: $\frac{12}{8}$. Noch kann man hierzu zählen: $\frac{24}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{16}$; so wie auch C und $\frac{4}{8}$ aus kleinern Taktarten zusammengesetzt seyn können.

§. 100.

Ungerade einfache Taktarten oder wirkliche Tripelakte *) sind:

- 1) Der Drenzwenteltakt: $\frac{3}{2}$; 2) der Drenvierteltakt: $\frac{3}{4}$; und 3) der Drenachteltakt: $\frac{3}{8}$. Außer diesen können noch hinzu kommen: $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{16}$.

Ungerade zusammengesetzte Taktarten sind:

- 4) Der Neunvierteltakt: $\frac{9}{4}$; 5) der Neunachteltakt: $\frac{9}{8}$; zu welchen noch $\frac{9}{16}$ gezählt werden kann.

Verschiedene dieser genannten Taktarten sind jetzt nicht mehr gebräuchlich, und werden von einigen neuern Tonlehrern und Komponisten als höchst überflüssig ge-

Wiervierteltakt nur einen halben Zirkel C , welcher nach und nach in unser jetzt gebräuchliches C umgeformt worden ist. Der Strich durch dieses Taktzeichen (\textcircled{C}) wird aber, bey genauer Bezeichnung, nicht etwa bloß der Zierlichkeit wegen beigefügt, sondern er zeigt eine ungefahr noch einmal so geschwinde Bewegung, nämlich den so genannten Allabrevetakt an. Nur ziehen viele Notenschreiber u. welchen der Unterschied zwischen dem C und \textcircled{C} nicht bekannt ist, bloß aus Gewohnheit und in jedem Falle, den Strich durch das C . Andere hingegen lassen ihn auch da weg, wo er eigentlich stehen sollte. Dieser Strich ist sonach ein sehr trügliches Kennzeichen des Allabrevetaktes, den die Komponisten sicherer durch $\textcircled{2}$ bezeichnen würden. — Außer der geschwindern Bewegung ist das Alla breve (oder Alla capella) von dem gemeinen Viervierteltakte (C) noch darin verschieden, das jenes zwar auch vier Viertel, aber nur zwey Zeiten enthält, (wo also die halben Taktnoten Theile, die Viertel aber Glieder sind;) da hingegen der Viervierteltakt wirklich aus vier Zeiten besteht. Eine genauere Beschreibung des Allabreve wird in dem Abschnitte von der Bewegung vorkommen.

- *) Die Benennung Tripelakt gebraucht zwar auch Marpurg, z. B. in der Anleitung zum Clavierspielen, S. 17. und in der Kunst das Clavier zu spielen, S. 15 u.; allein im ersten Bande der kritischen Briefe, S. 103. erklärt er diese Benennung für unrichtig. — Die Taktarten, welche nur aus zwey oder vier triplirten (dreygliedrigen) Zeiten bestehen, wie $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{4}{4}$ u. gehören eigentlich nicht mit zu den Tripelakten, ob sie gleich von Einigen dafür ausgegeben werden.

ge Dinge und musikalische Pedanterien verwerfen. — Es kann allerdings gegründet seyn, daß die ältern Tonlehrer zum Theil einen zu großen Werth in einige dieser Taktarten gesetzt, und davon bey weitem zu viel Wirkung erwartet haben mögen. Indes verfallen wir dagegen, wie es denn so oft zu geschehen pflegt, in den entgegengesetzten Fehler, und schreiben alle unsere Tonstücke nur in wenigen Taktarten auf.*) Hieraus wird es ziemlich gewiß, daß bey uns der gute und charakteristische Vortrag nicht mehr so allgemein seyn kann, als ehemals, wenn wir dabey auf die Taktart wenig oder gar keine Rücksicht nehmen. Kame wirklich auf die Taktart nichts an, so müßte man ein Tonstück von vier Hauptzeiten, z. B. eins im Zwölfsachtelakte, ohne Nachtheil in eine Taktart von zwey solchen Zeiten, nämlich in den Sechssachtelakte, setzen können. Allein dies wäre — der daraus entstehenden Fehler in der Komposition nicht zu gedenken — selbst für den ausübenden Musiker gar nicht gleichgültig. Denn im Zwölfsachtelakte a) fällt nur auf jede erste Note des Taktes ein Hauptaccent, folglich darf das siebente Achtel nicht völlig so stark angegeben (markirt) werden, als das erste; da hingegen im Sechssachtelakte b) von sechs und sechs Achteln jedes erste, also das siebente wieder eben so stark, als das erste, accentuirt werden muß.



Offentlich wird man den Unterschied dieser beyden Taktarten fühlen, und davon die Anwendung auf ähnliche Fälle machen können. Was übrigens den erforderlichen Vortrag der mancherley Taktarten betrifft, das soll an seinem Orte näher bestimmt werden.

Auf:

*) Ich nehme hiervon einige neuere vortrefliche Komponisten, z. B. Schulz, Reichardt u. a. m. aus, die den Unterschied gewisser, sich gleich scheinenden, Taktarten für wesentlich hielten, und Tonstücke im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ u. schreiben. Wenn aber der übrigens scharfsinnige Rousseau und seine Anhänger nicht so feine Praktiker waren, daß sie die Verschiedenheit des Charakters, der Bewegung u. mancher sich gleich scheinenden Taktarten empfanden: so folgt doch hieraus keinesweges, daß Andere diese Verschiedenheit nun auch nicht fühlen sollten.

Hier bemerke ich übrigens noch, daß man die Taktarten, die aus fünf oder sieben Zeiten bestehen, z. B. $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{8}$ u. dgl. deswegen nicht für brauchbar gefunden hat, weil dabey keine Abtheilungen in Hälften stattfinden. „Die ungerade Taktart heißt

Auffallend ist es, daß auch ein übrigens sehr verdienter Komponist und musikalischer Schriftsteller in mehreren Lehrbüchern behauptet hat, „der Sechssachteltakt sey im Grunde mit dem Dreypvierteltakte einerley, und unterscheide sich von dieser zweytheiligen Taktart bloß dadurch, daß ein Viertel nicht in zwey, sondern in drey Achtel zergliedert werde u. dgl. m.“ Dies kann zwar zuweilen, z. B. wenn ein Tonstück im Sechssachteltakte aus lauter Achteln besteht zc. der Fall seyn; allein im Allgemeinen ist diese Behauptung offenbar unrichtig. Denn es giebt sehr viele Tonstücke im Sechssachteltakte, die ohne ganz neue Notengattungen einzuführen, z. B. ohne Triolen, die aus mehr als drey Noten von verschiedener Länge bestehen zc. schlechterdings nicht einmal in den Dreypvierteltakt versetzt werden können, daß sie nämlich unverändert dieselben Tonstücke bleiben; gesetzt auch, man wollte dabey auf die übrigen Verschiedenheiten in Ansehung des Charakters u. a. m. keine Rücksicht nehmen. Zum Beweise rücke ich hier bloß den Anfang eines Andante ein.



Wie wäre es wohl möglich, diese kurze Stelle so, daß jede Note ebendieselbe verhältnismäßige Länge gegen die übrigen behielte zc. im Dreypvierteltakte aufzuschreiben? — Eine Widerlegung der obigen Behauptung schien mir um so viel nöthiger zu seyn, da vielleicht Mancher durch das Ansehen eines so geschätzten Tonlehrers zu der nämlichen irrigen Meinung verleitet werden könnte.

Hier nur noch einige Worte über die Verschiedenheit des Sechssachtel- und Dreypvierteltaktes, da auch diese sehr merkwürdige Verschiedenheit nicht Jeder deutlich einsieht. Beide Taktarten enthalten zwar bekanntlich sechs Achtel; daher wäre es in so fern noch unbestimmt, ob die sechs Noten unten bey d) einen Sechssachtel- oder Dreypvierteltakt ausmachen. Dies wird bloß durch die Accentuation entschieden. Der Sechssachteltakt hat nämlich, nach S. 80. nur zwey Hauptzeiten, wovon jede aus drey Gliedern besteht; da hingegen der Dreypvierteltakt in drey zweygliedrige Theile zerfällt. Folglich hat der Spieler im $\frac{6}{8}$ nur das erste und vierte c), im $\frac{3}{4}$ hingegen das erste, dritte und fünfte Achtel ein wenig zu accentuiren d).

Heißt es in Sulzers allg. Theorie unter Tact d) „kann niemals weder mehr noch weniger, als drey Zeiten in sich enthalten, weil jede höhere ungerade Anzahl von gleichen Hauptzeiten ermüdend, unfaßlich, und daher in der Kunst nicht angenommen ist.“ Marpurg erklärt im ersten Bande der kritischen Briefe über die Tonkunst, S. 122. solche Taktarten für nichts andres, als „für eine Vermischung des geraden und ungeraden Taktes, indem z. B. im Fünftvierteltakte der Drey- und Zweypvierteltakt zc. beständig mit einander abwechseln.“ Er fagt hinzu: „Und wie nimmt das Gehör diese beständige Abwechselung an? Mit dem äußersten Verdruß und Widerwillen.“ Indes giebt es doch verschiedene, vorzüglich ältere, Tonstücke in solchen fünfstheiligen Taktarten. Unter den neuern Tonsetzern hat, außer Kirnbergern, auch Reichardt (im vierten Stücke der Edilia, S. 9.) von dem Fünftvierteltakte Gebrauch gemacht.



Hieraus erhellet zugleich, daß es in Absicht auf die musikalische Orthographie nicht zu billigen ist, wenn im Sechsaachtelakte das dritte und vierte Achtel, vermittelt des Hafens an den Noten, mit einander verbunden werden, wie in dem nachstehenden Beispiele g); obgleich dieses Verbinden der beyden, nicht zu Einem Haupttakttheile gehörigen Noten — wodurch der Spieler leicht zu einer fehlerhaften Ausführung verleitet werden kann — in verschiedenen neuern Werken öfter vorkommt. Wer würde aber wohl im Dreynviertelakte die Abtheilung bey h) billigen? Und doch müßte sie im $\frac{3}{4}$ eben so gut statt finden können, als jene bey g) im Sechsaachtelakte.



§. 101.

Wenn ein Takt vollständig ist, d. h. wenn die zu Anfange des Tonstückes bestimmten Takttheile (in dem nachstehenden Beispiele zwey Viertel, oder an deren Stelle vier Achtel u.) jedesmal vorhanden sind: so zeigt man dies durch einen so genannten Taktstrich an.*). Daher heißen alle Noten, Pausen und Punkte, welche zwischen zwey solchen Strichen stehen, in jeder Taktart zusammen ein Takt. (Anm. zu §. 91.)



In verschiedenen Tonstücken ist der erste Takt unvollständig; die fehlenden Noten oder Pausen sind dafür im letzten Takte des Tonstückes oder eines Theiles enthalten.

*) Die Taktstriche sind erst ungefähr seit 150 Jahren eingeführt worden. Vorher (heißt es im dritten Bande der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, S. 210.) war die Musik sehr simpel; man sah selten andere Noten als ganze Takte, halbe Takte und Viertel.

halten, so daß der erste und letzte Takt zusammen für Einen gelten, wie in diesen Beispielen:



Man sagt von solchen Tonstücken, sie fangen im Aufsatze (in arsi) an.

§. 102.

Ich komme nun zu der Lehre von der Ausübung des Tactes überhaupt, oder wie man den Anfänger taktmäßig spielen lehren kann. Es ist zwar keine Kleinigkeit, und erfordert nicht wenig Mühe und Gehalt, demjenigen, welcher nicht viel natürliches Tactgefühl hat, die richtige Eintheilung der Noten und Pausen nach ihrer verschiedenen Geltung beizubringen; indess kann man dem Schwächern doch auch hierin durch mancherley Vortheile zu Hülfe kommen, wie ich bald zeigen werde.*)

Der

„tel, wenige Achtel und fast niemals Sechzehntheile. Da die Eintheilung der Noten nun nicht so ungleich war, so konnte man sich auch leichter in den Takt finden.“ Viele unserer jetzigen Tonstücke wurden, bei verschiedenen Taktarten und Notengattungen, ohne Taktstriche unstreitig schwer in den Takt einzutheilen seyn. Die Ausübung der Musik ist daher durch die Einführung der Taktstriche allerdings sehr erleichtert worden; und nur selten werden etwa in Tonstücken für den Gesang, aus declamatorischen und andern Gründen, die Taktstriche weggelassen.

Man gebe nicht gleich alle Hoffnung auf, wenn der Anfänger häufig Fehler im Takte macht; wenn er die richtige Eintheilung in dieser oder jener Taktart nicht sogleich treffen kann; wenn er die vorgeschriebenen Noten in gewissen verführerischen Stellen noch einmal so geschwind spielt, als es ihre Geltung erfordert u. s. w. Von allen diesen Fehlern kann jemand noch immer Anlage zum Takt halten haben. Denn die völlige Sicherheit darin kommt erst spät, und durch viele Übung in mancherley Taktarten. Wer aber den guten und schlechten Takttheil auch alsdann, wenn man ihn darauf aufmerksam gemacht hat, nicht unterscheiden kann; wer statt des Dreachteltactes Zweyvierteltact schlägt; wer sogar nicht einmal gleiche Zeiträume abtheilen kann u. dgl. von dem ist in der That wenig zu erwarten. Reichardt schreibt in der kleinen Schrift: Ueber die Pflichten des Ripien- Violinisten, S. 29: „Zeit der Junge falsch nieder, so muß er keine Musik lernen.“ Man sieht jedoch ohne mein Erinnern, daß Reichardt unter dem falsch nur das Niederwinken auf schlechten Takttheilen u. verstanden haben will. Denn in längern und zu-

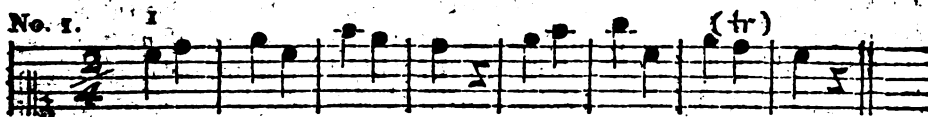
sam:

Der Grundsatz: Mit Anfängern braucht man es in Rücksicht des Taktes so genau nicht zu nehmen, ist von sehr nachtheiligen Folgen. Die Erfahrung lehrt es, daß viele übrigens fertige Spieler keinen Takt halten. Hieran ist oft der erste Lehrer am meisten Schuld. Denn wird der Takt im Anfange vernachlässiget, so möchte es schwer seyn, bey mehrerer Fertigkeit Takt zu werden. Man bringe daher ja sogleich anfangs auf das Takt halten, und versäume dafür lieber — wenn eins von beyden seyn muß — die Fertigkeit im Spielen, die sich mit der Zeit durch viele Uebung noch eher erwerben läßt.

Nicht ohne Nutzen würde es seyn, wenn der Lehrer zuweilen selbst einige Constücke spielte, und den Lernenden, vermittelt einer ihm vorher gezeigten Bewegung mit der Hand, den Tact dazu schlagen ließe. Daß zu dieser Uebung anfangs nur Constücke in einer leichten Tactart, z. B. im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ u. gewählt werden müßten, brauche ich wohl kaum zu erinern.

§. 103.

Bei der Erlernung des Tactes wird eine genaue Bekanntschaft mit den mancherley Notengattungen und mit ihrer verhältnißmäßigen Dauer (Länge) gegen einander vorausgesetzt. Ist diese da, so lasse man den Schüler, anfangs nur mit Einer Hand, lauter gleich lange Noten (z. B. Viertel) spielen, bis er sie auf das genaueste tactmäßig eintheilt. Die nachstehenden kurzen Beispiele, worin die Fingersehung äußerst leicht und über der jedesmaligen ersten Note durch eine Ziffer bemerkt ist, können vielleicht zu den ersten Uebungen im Tacte dienen.



No. 2.



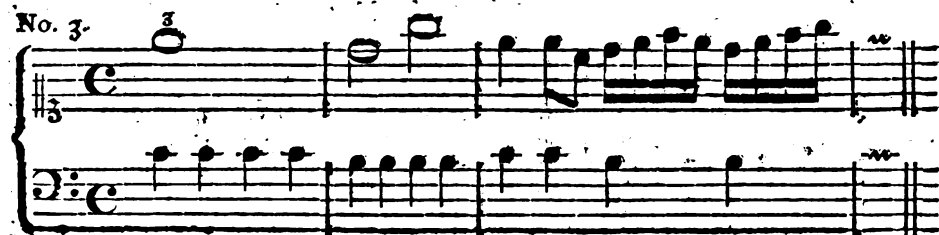
Zur Aufmunterung kann der Lehrer, wenn dem Anfänger die Eintheilung der Noten bekannt ist, die darunter stehende zweite (waldhornartige) Stimme dazu spielen, und in dem vorletzten Takte den Lernenden durch die, vermittelt kleiner Noten bemerkte, Abweichung auf die Probe stellen.

Geht es damit, so spiele man, statt der obigen Waldhornstimme, den nachstehenden Bass dazu, damit der Anfänger daran gewöhnt werde, Töne von verschiedener Länge zu der ihm vorgeschriebenen Melodie zu hören.



Nunmehr läßt man den Schüler mit beiden Händen spielen, anfangs bloß gleich lange Noten; gegen solche lehrt man ihn alsdann mehr und weniger geltende gehörig einteilen. 3. B.

No. 3.



Wäre

Wäre nun dem Lernenden die Eintheilung nach lauter gleich langen Noten (in Einer Stimme) bekannt, so könnte man alsdann für beyde Hände wechselsweise Noten von verschiedener Geltung vorschreiben. Z. B.

No. 4. Mäßig langsam.

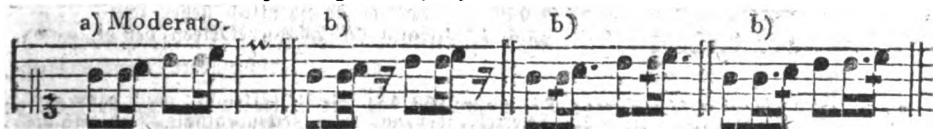


Anm. Wenn der Schüler anfängt, mit beyden Händen zu spielen, so sagt man ihm vorläufig bloß, daß die Noten auf dem obern Systeme gewöhnlich für die Rechte, und die auf der untern Notenreihe für die Linke gehören. Erst bey vorkommenden Fällen macht man ihm die, im fünften Abschnitte von der Zinsetzung angezeigten, Ausnahmen hiervon bekannt.

§. 104.

Ben den ersten Uebungen im Takte, oder vielmehr bey jeder Uebung, muß man vorzüglich die kleinern Notengattungen richtig eintheilen lassen. Denn es kann jemand den Takt im Ganzen halten, und doch in einzelnen Theilen sehr dagegen fehlen. Wer z. B. in dem Zeitraume eines Taktes alle vorgeschriebene Noten spielt, und zu Ende desselben weder zu früh noch zu spätfertig wird, der hat den Takt im Ganzen allerdings gehalten; aber einzelne Noten kann er dessen ungeachtet zu geschwind, und andere dafür zu langsam gespielt haben. Ich warne daher vor den nachstehenden und ähnlichen unrichtigen Eintheilungen.

Anstatt zweyer gleichgeltenden Noten, besonders wenn eine längere vorhergeht und darauf folgt, wie in dem Beispiele a), hört man oft eine von den unrichtigen Eintheilungen bey b).



Auch

Hoffentlich wird man diese Beispiele — woben ich mich in beyden Stimmen nur auf den Umfang einer Quinte einschränken mußte — bloß nach ihrem Zwecke beurtheilen. Uebrigens dürfen die Lernenden wohl schwerlich solche Fortschritte machen, daß sie sogleich von No. 2. zu 3. und 4. übergeben könnten. Hier ist aber auch nur von der Methode die Rede. Denn hinlängliche Uebungsbeispiele von allen Arten einzurücken, würde dies Buch sehr vertheuern.

Auch werden zwey kurze Noten nach einem Punkte c) sehr häufig so eingetheilt, wie hier bey d):



da man doch solche kurze (nachschlagende) Noten gleichsam an die folgenden anschließen muß, und in vielen, weiter unten nahmhafft zu machenden, Fällen lieber die Ausführung bey e) wählen sollte.

Eben so werden vier gleichgeltende Noten f) nicht selten so unrichtig eingetheilt, wie bey g). Daraus entstehen in längern Passagen zc. die häßlichen Trennungen bey h).



Man halte daher strenge darüber, daß von mehreren gleich langen Noten jede ihre völlige Geltung bekomme.

§. 105.

Bei Triolen und Tripelnoten wird ebenfalls sehr häufig gefehlt. Denn Viele theilen drey gleich lange Noten a) so ein, wie bey b) c) d) e) oder f); da doch jeder erste Ton einer solchen Figur bloß einen gelinden, größtentheils kaum merklichen Accent, aber keine längere Dauer erhalten sollte.



Eine von diesen Eintheilungen ist immer schlechter, als die Andere.*)

Anm.

*) In Bachmeyers Anweisung: Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen, steht S. 5: „Noch muß ich bey den Triolen erinnern, daß die dritte Note dem Werthe nach um etwas weniger, ich möchte sagen um einen Gedanken länger ist, als die zwey ersten. Beobachtet man dies nicht, so würde man den 3 Takt in einen 2 Takt verwandeln.“ Wie das Letztere, ohne die Accente zu verlegen (§. 100. Anm. e) f) möglich wäre, dies dürfte wohl Mancher nicht begreifen. Ueberhaupt kann ich in dieser Behauptung den Sinn nicht finden; besonders da sie auf die vier, insgesammt im Zweyvierteltakte stehenden, Beyspiele keine Beziehung hat. Auch darf, meines Erachtens, die letzte Note einer Triole auf keinen Fall länger seyn, als die erste und zweite Note dieser Figur. Noch eher würde ich es allenfalls für zulässig halten, die erste Note ein wenig zu verlängern; obgleich auch dies, wie schon gesagt, der richtigen Eintheilung nicht gemäß ist.

Anm. Gegenwärtig setzen verschiedene Komponisten öfter zwey- oder viertgliedrige Figuren gegen dreigliedrige zc. wie in den nachstehenden Beyspielen.



Ob diese Setzart überhaupt dem Gefühl angenehm oder widrig sey, die Einheit befördere oder zerstöre zc. überlasse ich, nach dem, was S. 69. f. von den Quintolen zc. gesagt worden ist, Andern zur Entscheidung. Aber gewiß gehören für Anfänger solche Stellen ganz und gar nicht, besonders wenn sie in langsamer Bewegung vorkommen, worin sie wohl mancher übrigens taktfeste Spieler nicht nach ihrer richtigen Eintheilung herausbringen dürfte. Man plage daher keinen Anfänger damit; denn höchstens möchte doch nur alles, was man etwa von ihm erlangen würde, ungefähr eine von den folgenden unrichtigen Eintheilungen seyn.



Sollte aber der minder geübte Schüler solche Stellen denn doch richtiger eintheilen lernen, so müßte man ihn wohl zuerst jede Stimme so lange einzeln üben lassen, bis er sich eine gewisse mechanische Sicherheit in beyden Händen erworben hätte. Alsdann könnte es vielleicht in beyden Stimmen zusammen glücken, besonders wenn man die Bewegung ziemlich geschwind nehmen ließe. Denn in diesem Falle ist es ungleich schwerer, langsam zu spielen, als geschwind; weil das einander gleichsam entgegen Arbeitende in geschwinder Bewegung nicht so merklich wird. Außerdem könnte man auch anfangs etwa die in den nachstehenden Beyspielen klein gedruckten Noten pausiren, und bloß die Viertel spielen lassen.



Denn

Demnach besorge, daß die richtige Ausführung ähnlicher Stellen nur erst bey mehrerer Fertigkeit gelingen dürfte. Auch dadurch, daß man jeden mit der andern Stimme zusammen treffenden ersten Ton einer solchen Figur merklich accentuirt, wird die Eintheilung derselben einigermaßen erleichtert. In desß bleibt doch — besonders bey langsamer Bewegung, und wo nicht absichtlich ein gewisses Widerstreben zc. ausgedrückt werden soll — die Verbin- dung solcher Notengattungen mit einander, auch bey der genauesten Einthei- lung derselben, nach meinem Gefühl eine Schönheit, an die man sich erst ge- wöhnen muß, um sie erträglich zu finden. — Und wenn *Marcello* (wie dies in *Gerbers* *Lexicon* der Tonkünstler unter *Adolfati* erzählt wird) wirklich zuerst drey Noten gegen zwey setzte, so werden ihm wenigstens angehende Kla- vierspieler für diese Erfindung eben keinen sonderlichen Dank wissen. Bey- spiele von solchen ungleichartigen (heterogenen) Zusammensetzungen findet man jetzt nur allzu häufig; aber einige von *Mozart*, z. B. im zweyten Hefte, S. 20, 54. u. a. m. zeichnen sich in Ansehung der Schwierigkeiten vorzüglich aus.

Die Eintheilung punktirter Noten gegen Triolen hat ebenfalls Schwierig- keiten, und ist daher von dem Anfänger auch nicht auf das genaueste zu verlangen. In dem Beispiele a) sollten die Sechzehnthelle erst nach der letz- ten Note der Triole gespielt werden, und zwar so, daß zwischen den beyden Triolen keine Lücke entstände: allein gewöhnlich theilen sie Anfänger so ein, wie bey b). Dafür wäre es aber noch besser, man ließe an der Dauer des Punktes etwas fehlen, und schlage das Sechzehnthell zur dritten Note der Triole an, wie bey c). Diese letztere Eintheilung mögen auch wohl verschiede- ne Komponisten bey ähnlichen Fällen voraus setzen.



In Tonstücken von heftigem zc. Charakter, worin viele punktirte Noten vor- kommen, würde die letztere Eintheilung zwar dem Ganzen nicht entsprechen; aber solche Stücke gehören auch nicht für Anfänger.

§. 106.

Synkopirte (rückende*) durchschnittenen Noten nennt man diejen- igen, welche bey dem Auszählen der Tacttheile oder Glieder in Gedanken zer- theilt werden müssen, oder wovon die Eine Hälfte zum vorhergehenden, die
Ans

*) Die Benennung rückende Noten (Rückungen) bezieht sich auf das Verrücken der Tact- theile oder Tactglieder von der ihnen eigentlich zukommenden Stelle; denn der gute Tact- theil

Andere aber zum folgenden Takttheile zc. gehört. Bey a) sind solche synkopirte Noten, die man sich bey dem Auszählen der Takttheile so zertheilt vorstellen müßte, wie bey b).



Die Eintheilung der synkopirten Noten ist auf dem Klaviere nicht so schwer zu erlernen, als auf verschiedenen andern Instrumenten, weil in den Tonstücken für das Klavier gemeinlich irgend eine Stimme mit der zweyten Hälfte dieser Noten, folglich mit einem Takttheile oder Stieße eintritt, wodurch das Takt halten merklich erleichtert wird, wie in dem folgenden Beispiele.



Kommen aber in allen Stimmen beyder Hände zugleich solche synkopirte Noten vor, wie hier bey c); oder tritt wenigstens keine Stimme mit dem jedesmaligen Takttheile zc. ein, wie bey e): so kann man allenfalls eine Zeit lang die Viertel im Basse dazwischen anschlagen d), oder sie mit dem Fuße bemerken lassen u. dgl. m.



Bey dieser Gelegenheit merke man vorläufig, daß es fehlerhaft ist, die synkopirten Noten so vorzutragen, wie oben bey f). Denn der gute Takttheil zc. soll bey dieser Art Noten absichtlich nicht durch eine Verstärkung des Tones fühlbar gemacht werden. Mehr hiervon im Kapitel vom Vortrage.

§. 107.

theil zc. wird in die Zeit des vorübergehenden schlechten versetzt. Oder mit andern Worten: Ein Ton, dessen erste Hälfte mit dem guten Takttheile eintreten sollte, tritt schon mit dem vorübergehenden schlechten Takttheile ein. Eben dies gilt auch von den Taktgliedern.

*) Ein Fehler, welchen verschiedene Instrumentisten sehr häufig begehen, und wodurch der Wacht des Komponisten gerade entgegen gearbeitet wird.

Türks Klavierschule.

N



§. 107.

Der Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes giebt es verschiedene. Man kann z. B. anfangs dem Schüler während des Spielens die Viertel u. laut vorzählen, und ~~hat~~ nach einiger erlangten Fertigkeit, selbst mit zählen lassen. Kann er noch nicht zugleich spielen und taktmäßig zählen — denn ~~bedenken~~ dürfte dem Anfänger vielleicht zu schwer seyn — so spiele der Lehrer in jeder Stunde einige Taktstücke, und überlasse indeffen dem Lernenden das Zählen allein. Auch diese Übung ist nicht ohne Nutzen; denn der Schüler lernt, unter andern dabey noch gleich langen Zeiträumen zählen, und bey dem Nachlesen die Noten nach ihrer Stellung berechnen u. dgl.

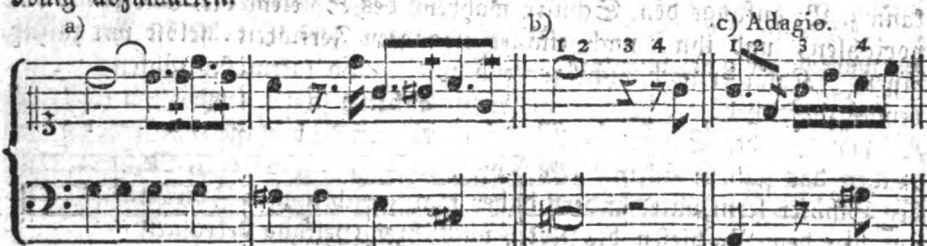
Anders rathet man, solle den Lernenden die Takttheile oder Glieder mit dem Fuße gelinde abtheilen lassen. Dieses Hülfsmittel ist sehr gut, und bey der Erlernung verschiedener Instrumente fast unentbehrlich; nur dürfte es bey dem Klavierspielen, besonders wenn für beyde Hände Noten von verschiedener Stellung vorgeschrieben sind, nicht immer so leicht anzuwenden seyn, als bey dem Spielen der Violine, Flöte u. dgl. Die Takttheile durch eine Bewegung mit der Hand bemerken zu lassen — so bequem dies auch von dem Sänger geschehen kann — fällt bey dem Klavierspielen von selbst weg. Will man dem schwächeren Schüler durch das Takt schlagen zu Hülfe kommen, oder ihn, nach Cchleins Methode, die Viertel u. durch einen gelinden Druck auf die Achsel fühlbar machen, so kann das ebenfalls, wenigstens bey schwer einzutheilenden Stellen, seinen Nutzen haben. Auch das Mitspielen in der Oktave, oder auf einem andern Instrumente, wird von Einigen empfohlen, und was dergleichen Vortheile mehr sind.*).

§. 108.

Jängt der Lernende an, sicherer zu werden, so gebraucht man das Hülfsmittel, woran er gewöhnt ist, nicht mehr bey allen Stellen. Man kann z. B. bey vielen Noten von gleicher Stellung, oder bey der Wiederholung eines Theiles u. versuchen, ob der Schüler im Stande ist, ohne das Zählen Takt zu halten. In manchen Fällen trägt der Bass viel zur Erleichterung der, außerdem für den Anfänger schwer zu treffenden, Eintheilung bey, wie in dem Beispiele a), und dann ist das Zählen überflüssig. Aber bey solchen und ähnlichen Stellen, wie die bey b) und c) sind, lasse man ja schon die mit dem ersten Takttheile u. eintretende Note mit zählen, und nicht etwa erst bey

* Beckels Chronometer bringe ich hauptsächlich deswegen nicht mit in Vorschlag, weil wohl nur wenig Lernende diesen, in anderer Rücksicht (§. 107.) sehr zu empfehlenden, Zeit- oder Taktmesser besäßen dürften. —

ben der Pause b) oder bey dem Punkte c) zu zählen anfangen; Wenn die meisten Anfänger pflegen die Geltung der längern Noten und Pausen nicht völlig abzuwarten.



§. 109.

Noch bleibt zu untersuchen, nach welchen Notengattungen (ob nach Vierteln, Achteln u.) die Lernenden am sichersten zählen können. Es kommt hierbei vorzüglich auf das Zeitmaß, und nebst diesem auf die Taktart an. In geschwinde Bewegung würde sich nach Takttheilen, folglich im C, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ u. dgl. nach Vierteln, in dreigliedrigen (triplirten) Taktarten, nämlich im $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ u. aber nach Hauptzeiten, d. h. nach drei und drei Achteln, zu zählen rathe. Der Fälle, woher dies nicht statt findet, giebt es nur wenige; der Lehrer wird sie dem Schüler, nebst den Gründen dazu, bey Gelegenheit bekannt machen. Sie hier anzuzeigen, ist ohne große Reife Täuflichkeit nicht möglich. Wäre die Bewegung langsam, so ließe ich in den oben genannten und in ähnlichen Taktarten nach Taktgliedern, folglich in solchen Fällen nach Achteln zählen.) Im Allabreve C, $\frac{2}{2}$ u. wird — wenn nicht ein gemäßigtes Zeitmaß Ausnahmen hiervon nöthig macht — bloß nach halben Taktnoten gezählt. Man sage aber dem Lernenden, daß er nicht et-

wa,

*) C. D. Schuster hält es im zweyten Bande seiner bereits S. 79. f. erwähnten Stäbcherküns- den u. nicht für hinreichend, Anfänger bloß die bisher so genannten Taktlieder zählen zu lassen, sondern er will auch die kleinsten Notengattungen mit gezählt haben, weil sonst (nach S. 65.) dem Schüler ein Hülfsmittel fehle, gleichmäßige Mesur in die einzelnen Glieder zu bringen. Bey zweigliedrigen Takttheilen u. läßt er dabey S. 68, 72. u. a. m. zweyßlig zählen: Eine, Zweye, Dreye, Viere. Zur dreigliedrigen Zahlart bey Triolen u. dgl. gebraucht er S. 74. f. Ein-e-ne, Zwey-e-ne, Drey-e-ne, Vier-e-ne, und zur vierßligigen: Ein-e-ni-e, Zwey-e-ni-e, Drey-e-ni-e, Vier-e-ni-e. — Alles, was etwa gegen diese Art zu zählen, und gegen verchiedene andere, von dem Verfasser aufgestellte, Lehrräte einzumenden wäre, das muß ich hier übergehen. Weil aber nach Schusters Behauptung (wie ich S. 80. f. bemerkt habe), nur einmal alle längere Notengattungen Taktglieder sein und mit gezählt werden sollen — denn S. 66. der Clavierstunden steht ausdrücklich: „Es wäre also wohl das vernünftigste gewesen, wenn man früher daran gedacht hätte, das Zählen selbst so zu vervollkommen, daß es sich auch in Bezug auf die kleinsten Taktglieder als Hülfsmittel zur streng-

wa, ohne Rücksicht der Gattung, alle längere oder kürzere Notengattungen, sondern nur jeden Takttheil, oder in langsamer Bewegung jedes Taktglied, zu zählen habe, es falle nun eine Note, Pause oder ein Punkt darauf. Die in den nachstehenden Beispielen a) und b) bemerkte Art zu zählen wäre daher ganz unrichtig.

Allegro. anstatt:

a) 1 2 1 2 3 1 2 3 1 b) 1 2 1 2 1 2 1 2

Adagio. d) anstatt:

c) 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 d) 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Da das Paußiren manchem Anfänger schwerer wird, als das Spielen selbst, *) so will ich hier über das Erlernen des Paußirens ins besondere noch einige Winke geben, die man hoffentlich nicht ohne Nutzen befolgen wird.

Kleinere Pausen machen dem Klavierspieler nicht so viel zu schaffen, als den meisten übrigen Instrumentisten und Sängern, weil wenigstens in den ersten Uebungsstücken für das Klavier gewöhnlich immer Eine Hand thätig bleibt, und nicht leicht für beyde Hände zugleich solche schwer einzutheilende Pausen vorkommen. Sollte sich aber dieser letztere Fall ereignen, so lasse man den Lernenden während der Pausen anfangs laut zählen, damit man höre, wo er etwa haben fehlt. Uebrigens würde ich bey geschwinde Bewegung ebenfalls — wie dies im vorhergehenden Paragraphen erinnert worden ist — nach Takttheilen, folglich in dem nachstehenden Beispiele a) nach Vierteln, wenn aber die Bewegung langsam wäre, nach Taktgliedern, mithin bey b) nach

„sten Beobachtung der Mensur anwenden ließe“ —: so vermiße ich unter andern vorzüglich noch zu den Drey- und Dreyßigtheilen eine achtsüßige Zählart. Schuster schreibt jedoch S. 60. sehr bescheiden: „Ich will es versuchen, eine kurzgefaßte Theorie des Zählens zu entwerfen, von welcher man zwar noch keine Vollständigkeit erwarten darf u.“ und S. 68: „Hier folgt nunmehr die versprochene neue Theorie des Zählens.“ Er würde sich, nach S. 67, „auf das Verdienst dieser nützlichen Erfindung etwas zu gute thun, wenn sie von ihm herährte.“ Und wahr ist es allerdings, daß wenigstens das Zählen = e, Zwey = e = ni = e. u. bereits in der 1774 heraus gekommenen ersten Ausgabe von Köhlers Anweisung zum Violinspielen S. 24. vorkommt. Aber freylich war das noch keine Theorie des Zählens. —

*) Woher das kommt, wäre psychologisch leicht zu erklären, wenn nur dadurch die Schwierigkeiten gehoben würden.

nach Achtern zählen lassen. In dreifachen Taktarten (siehe S. 97) bey geschwinde Bewegung die Hauptzeiten c), außerdem aber die Glieder zu zählen d), wie ich dies in den folgenden Beispielen durch die beigefügten Ziffern über den Noten und Pausen angedeutet habe.

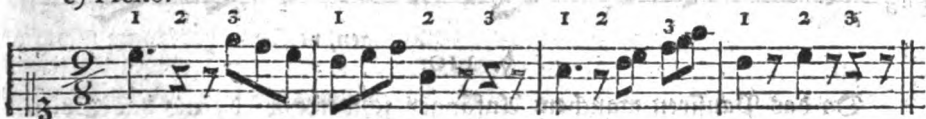
a) Allegro.



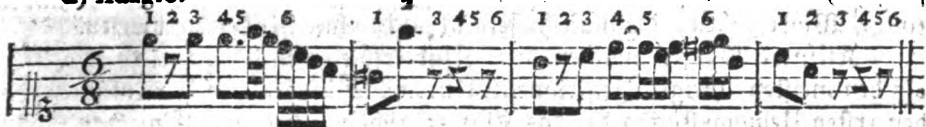
b) Andantino.



c) Presto.



d) Adagio.



§. III.

Bei einzelnen ganzen Taktpausen kann man die Lernenden nach Umständen entweder die Theile oder die Glieder zählen lassen. Mehrere Takte lernen die Schüler am leichtesten in kurzen Taktarten, nämlich im $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ u. pausiren, besonders wenn die Bewegung geschwind ist. Haben sie im Pausiren solcher Taktarten einige Sicherheit erlangt, so kann man diese Übung im $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ C u. mit ihnen vornehmen, zuerst aber ebenfalls in geschwindem Zeitmaße. Hierbei wird das Takt schlagen vorzüglich gute Dienste thun. Ist die Bewegung sehr langsam, und folglich der Takt schwerer zu fühlen, so lasse man den Lernenden in längern geraden Taktarten anfangs nicht nach ganzen, sondern nur nach halben Taktten zählen. Es versteht sich jedoch, daß in diesem Falle die Anzahl der zu pausirenden Takte verdoppelt werden muß. Wenn nämlich vier Takte zu pausiren wären, so hätte der Lernende dafür acht halbe zu zählen u. s. w. In jedem Falle muß aber der letzte Takt völlig abgewartet werden, ehe man wieder zu spielen

ans

anfangt. Wären z. B. fünf Takte zu pausiren, so dürfte man nicht eher wieder zu spielen anfangen, als bey dem Eintritte des sechsten Taktes. Hätte aber der Komponist im Bierviertelтакте (C) sechs Takte und drey Viertel zu pausiren vorgeschrieben, so müßte man vorher die sechs Takte völlig auspausiren, und erst bey dem Eintritte des siebenten Taktes noch die einzelnen drey Viertel zu zählen anfangen. Ich bemerke dies deswegen, weil die Anfänger häufig dagegen fehlen, und sich nicht daran erinnern, daß in dem obigen letztern Falle alsdann, wenn sie sechs zählen, der sechste Takt erst eintritt, und folglich noch nicht vorüber ist.

Diejenigen Schüler, welche nicht richtig pausiren lernen, lasse man — wenn kein anderes Mittel fruchten will — zuweilen allenfalls eine Waldhorn- oder Paukenstimme spielen; denn dabey findet sich ungleich mehr Gelegenheit zur Uebung im Pausiren und darin taktfest zu werden, als in Klavierstücken. Freylich ist eine solche Uebung nicht angenehm, aber zu dem beabsichtigten Endzwecke desto nützlicher.

Mehr über die Erlernung des Taktes zu sagen, verstatet der Raum nicht; obgleich noch manches dabey zu erinnern wäre, das dem mündlichen Unterrichte beizulegen werden muß. Denn auch das vollständigste Lehrbuch dürfte in Absicht auf den Takt wohl immer nur ein bloßer Leitfaden bleiben. Hat der Lehrer Kopf und Eifer, so wird er die gegebenen Winke zu nutzen, sie auf andere Fälle anzuwenden, und das dabey Uebergangene hinzu zu setzen wissen.

Zweyter Abschnitt.

Von der Bewegung und Dem Charakter eines Musikstückes.

§. 112.

Taktmäßig spielen hieß, nach §. 91: „eine bestimmte Anzahl Noten u. ihrer Geltung gemäß in einem gewissen Zeitraume spielen;“ wie lange oder in solcher Zeitraum dauern, oder wie geschwind ein Takt gespielt werden soll, das wird durch die vorgeschriebene Bewegung (das Zeitmaß, *Tempo*, *Mouvement*, die *Mensur*) näher bestimmt. Da nun zum Ausdruck der verschiedenen Empfindungen und Leidenschaften, nach allen ihren Modifikationen, unter andern vorzüglich die geschwindere oder langsamere Bewegung viel beiträgt: so hat man auch mehrere Grade derselben angenommen, und zu deren Andeutung verschiedene, größtentheils italiänische, Wörter und Ausdrücke gewählt.

§. 113.

§. 113.

Die vorzüglichsten davon sind:

Presto, geschwind; *Allegro*, hurtig, *) b. h. nicht ganz so geschwind, als *Presto*; *Veloce*, schnell; *Vivace*, (*vivacamente*), lebhaft; *Commodo*, (*comodo*, *commodamente*), bequem, gemächlich, mithin nicht geschwind; *Moderato*, mäßig; *Tempo giusto*, in der rechten (angemessenen) Bewegung; **) *Maestoso*, majestätisch, erhaben, prächtig, in Absicht auf die Bewegung mehr langsam, als geschwind; *Andante*, eigentlich gehend, schrittmäßig zc. in der That ist eine mittlere Bewegung, die also weder ganz langsam, noch geschwind ist; *Grave*, ernsthaft, folglich mehr oder weniger langsam; *Adagio*, langsam; *Lento*, desgleichen, doch nicht immer ganz so langsam, als *Adagio*; (wiewohl Einige den umgekehrten Fall annehmen); *Largo*, ***) eigentlich weit, geräumig, gedehnt, folglich langsam, (beinahe noch langsamer, und gewöhnlich ernsthafter, als *Adagio*.) Hierzu kann man noch zählen: *Allabreve*, in der jetzt gewöhnlichern Bedeutung: jedes Note (ungefähr) noch einmal so geschwind, als außerdem. ****) Der Ausdruck *Alla capella*, im Kapellstile, oder auf Kapellart, Kapellmäßig, ist in Absicht auf die Bewegung mit *Allabreve* gleichbedeutend. So auch *Tempo maggiore*.

Von einigen der genannten Kunstwörter leitet man Andere ab, und zwar:

1) um durch dieselben einen sehr hohen Grad des Geschwinden oder Langsamens anzudeuten, (im Superlativ,) z. B. *Prestissimo*, sehr, äußerst geschwind, am allerschnellsten; *Allegroissimo*, *allegro-*
si-

*) Die gewöhnliche Uebersetzung durch lustig, munter, froh zc. ist nicht immer passend, z. B. bey *Allegro furioso*, lustig wüthend; *Allegro maestoso*, lustig majestätisch zc. — Ueberhaupt beziehen sich die Benennungen lustig, munter, froh zc. mehr auf den Charakter, als auf die Bewegung, von welcher Letztern doch hier eigentlich die Rede ist.

**) Für einen Anfänger, welcher die rechte Bewegung noch nicht treffen, oder aus dem Tonstücke selbst beurtheilen kann, ist dieser Ausdruck sehr unbestimmt.

***) *Stretto*, enge, das Gegentheil von *Largo*, wird zum Andeuten einer geschwinden Bewegung nur selten gebraucht. *Piu stretto* heißt enger oder geschwinder, als vorher.

****) Der Kunstausdruck *Allabreve* wird zwar, wenn weiter nichts dabey steht, gewöhnlich bey einem mehr oder weniger geschwind zu spielenden (nach §. 85. eigentlich im Vier- oder Zweymwetteltakte gesetzten) Tonstücke als Ueberschrift gebraucht; indes kann doch auch bey einem *Andante*, *Adagio* zc. das *Allabreve* statt finden. Sind z. B. in einem *Adagio* C, besonders bey vorkommenden Passagen, die kürzesten Noten nur Achtel oder einzelne Sechzehnteltheile, so ist dies gemeinlich ein Merkmal des *Allabrevetaktes*. Nur versteht es sich, daß ein *Andante allabreve* verhältnismäßig langsamer gespielt werden muß, als ein *Allegro allabreve* u. s. w.

simamente, sehr, äußerst hurtig, am allerhurtigsten; eben so: *Velocissimo*, *Vivacissimo*, *Adagissimo* etc.

2) um einen kleinern Grad zu bestimmen, (als Diminutive,) z. B. *Allegretto*, (auch wohl *Allegrettino*), ein wenig hurtig; *Commodetto*, ein wenig gemächlich; *Larghetto*, ein wenig langsam; *Andantino*, ein wenig, folglich nicht stark gehend, d. h. etwas langsamer, als *Andante*.*)

Zu einigen der oben angegebenen Kunstwörter werden, um dadurch einen größern oder kleinern Grad des Langsamen oder Geschwinden zu bezeichnen, noch verschiedene Nebenwörter und Ausdrücke gesetzt, nämlich:

Asai genug, (hinlänglich, sehr,) z. B. *Allegro asai*, hurtig genug, sehr (ziemlich) hurtig; *Molto* oder *di molto*, viel, (sehr,) z. B. *Adagio molto*, sehr langsam; *Moderato*, mäßig, z. B. *Allegro moderato*, mäßig hurtig; *Vivo*, lebhaft; z. B. *Allegro vivo* etc. *Poco* oder *un poco*, ein wenig; *Non tanto*, nicht so (zu) sehr; *Non troppo*, nicht zu viel; *Non molto*, nicht viel, (nicht sehr;) *Non presto*, nicht geschwind; *Con moto*, mit Bewegung, z. B. *Andante con moto*, gehend mit Bewegung, nämlich den Schritt etwas beschleunigt; *Più tosto*, (*più tosto*) vielmehr, lieber, z. B. *Andante, più tosto Allegretto*, gehend, lieber ein wenig geschwind; *Quasi*, fast, beynabe, z. B. *Andante, quasi Allegretto*, gehend, fast ein wenig geschwind.

Einige der genannten Beywörter werden auch oft allein über ein Tonstück geschrieben, z. B. *Moderato*, *Vivo* etc. so wie *Grave*, *Maestoso* u. dgl. zuweilen nur als Beywörter zur Bestimmung des Charakters gebraucht werden. Andere beziehen sich auf die Bewegung und den Charakter zugleich, z. B. *Vivace*, *Siciliano* u. dgl. Außerdem giebt es noch einige Tonstücke, welche in der Bewegung gewisser Tänze vorgetragen werden sollen. Sie sind überschrieben: *Alla Polacca*, nach Art einer Polonoise; *Tempo di Minuetto*, *Gavotta*, *Sarabanda* etc. in der Bewegung einer Menuett, *Gavotte*, *Sarabande***)) u. s. w.

Bis jetzt pflegen wenige deutsche Komponisten über ihre größern Tonstücke — die für die Kirche etwa ausgenommenen — deutsche Wörter zu schreiben. Nur den Sings

*) In verschiedenen Lehrbüchern wird *Andantino* durch: etwas geschwinder als *Andante*, übersetzt. Wenn man aber bedenkt, daß zu *molto Andante* (stark gehend) ein größerer Grad der Geschwindigkeit oder der Bewegung nöthig ist, als zu *Andante*, so wird man vielleicht meine obige Uebersetzung des Wortes *Andantino*, welches nur einen kleinen Grad des Sebens oder der Bewegung anzeigt, der Sache angemessener finden.

**) Von der Bewegung, dem Charakter, Vortrage u. der gewöhnlichsten Tanzstücke wird im Anhange das Nöthigste vorkommen.

Eingstücken und Liedern etc. geschieht dies zutheilen. Sollte es nicht möglich seyn, zu deutschen Tonstücken allgemein deutsche Ueberschriften einzuführen, wenn sie auch anfangs etwas aufhielten? Wenigstens würde denen Musikern, die der italienischen Sprache unkundig sind, sehr damit gedient seyn.

§. 114.

Alle die oben angezeigten Grade der Bewegung bringen einige Tonlehrer unter vier Hauptklassen. In die erste gehören, dieser Eintheilung nach, die Tonstücke von sehr geschwinde Bewegung, nämlich das Presto, Allegro assai etc. in die zweite, die mäßig geschwinden, z. B. das Allegro moderato, Allegretto etc. in die dritte, die mäßig langsamen, wie Un poco Adagio, Larghetto, Poco Andante etc. und in die vierte, die sehr langsamen, z. B. das Largo, Adagio molto etc.

Andere nehmen nur drey Hauptgrade der Bewegung an, nämlich: 1) die geschwinde, z. B. das Prestissimo, Presto, Allegro assai, Allegro, Allegretto etc. 2) die mäßige, wie das Andante, Andantino etc. und 3) die langsame, z. B. das Largo, Adagio u. s. f.

Noch Andere bestimmen für alle Tonstücke sechs Grade der Bewegung, nämlich 1) eine sehr geschwinde, 2) eine geschwinde, 3) eine nicht so geschwinde, 4) eine sehr langsame, 5) eine langsame, und 6) eine nicht so langsame Bewegung.

Auch theilen Einige alle Tonstücke in Absicht auf die Bewegung nur in zwey Hauptklassen ein. Sie unterscheiden nämlich bloß die geschwinde Bewegung von der langsamen.

§. 115.

Wüßte man nur, daß z. B. ein Allegro geschwinde gespielt werden muß, als ein Largo etc.: so hätte man einen noch sehr unbestimmten Begriff von dem Zeitmaße. Es fragt sich daher: Wie geschwind wird die Bewegung in einem Allegro assai, und so verhältnißmäßig in den übrigen Tonstücken genommen? Ganz genau bestimmt läßt sich diese Frage nicht beantworten, weil verschiedene Nebenumstände hierin sehr merkliche Abänderungen nöthig machen. So darf z. B. ein Allegro mit mehreren untermischten Zwey- und dreißigtheilen (wie das im ersten Hefte der Sonaten von Haydn, S. 6. und im dritten Hefte der Mozartschen Klaviersachen, S. 22.) nicht so geschwind gespielt werden, als ein anderes, worin die kürzesten Notengattungen nur Acher sind. Ein Allegro für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett u. muß in einer weit gemäßigtern Mensur genommen werden, als ein Allegro für das Theater.

ter, oder im so genannten Kammerstyle, z. B. in Sinfonien, Divertimenten u. a. m. Ein Allegro von erhabenem, feyerlich großem Charakter erfordert eine langsamere Bewegung, als ein eben so überschriebenes Tonstück, worin hüpfende Freude der herrschende Charakter ist. Bey einem vor fünfzig und mehreren Jahren komponirten Allegro wird gemeinlich ein weit gemäßigteres Tempo vorausgesetzt, als bey neuern Tonstücken mit der nämlichen Ueberschrift. In einem Allegro für den Gesang darf die Bewegung gewöhnlich nicht völlig so geschwind genommen werden, als in einem Instrumentalstücke u. dgl. m.

Diese und ähnliche Nebenumstände abgerechnet, lehrt Quanz, (in seinem Versuch einer Anweisung die Flöte traverstierte zu spielen,) man solle auf jeden halben Takt eines Allegro assai im gemeinen (Vierviertel-) Takte die Zeit eines Pulschlags rechnen; (er setzt nämlich hierbei den Pulschlag eines gesunden und etwas feurigen Menschen voraus;) in einem Allegretto erhielte jedes Viertel, und im Adagio cantabile (Larghetto) jedes Achtel einen Pulschlag; im Adagio assai aber kämen zwey Pulschläge auf ein Achtel. Tonstücke im Allabreve, oder im so genannten Tempo maggiore, würden noch einmal geschwinder gespielt, so daß ein ganzer Takt (von vier Vierteln) in einem Allegro assai nicht länger, als ein Pulschlag dauern dürfte u. s. w.*)

Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie Quanz selbst anmerkt, manches einwenden läßt, daß z. B. sogar bey einer und ebenderselben Person, verschiedener zufälliger Umstände wegen, der Puls bald geschwinder, bald langsamer schlägt; wenn überdies der Abstand vom Allegro assai bis zum Adagio molto vielleicht doch etwas zu groß angenommen seyn sollte u. dgl. m.: so bin ich dennoch sehr geneigt, Anfängern seine Regel zu empfehlen. Denn diese lernen wenigstens daraus, daß man ein Allegro assai ungefahr noch einmal geschwinder spielen muß, als ein Allegretto u. s. w. Auch bekommen sie dadurch wenigstens einigermaßen einen Begriff davon, wie geschwind die Bewegung in einem oder dem andern Tonstücke genommen werden muß. Im übrigen ist nicht nur dem Anfänger, sondern auch dem Geübtern ein fruchtiger Ueberblick des zu spielenden Tonstückes sehr anzurathen,

*) Man bedenke aber hierbei, daß Quanzens Regeln nur die Bewegung im Allgemeinen bestimmen, und daß besondere Fälle zu den Ausnahmen gehören, die wohl schwerlich ein Konsehrer, auch in der weitläufigsten Abhandlung, alle namhaft machen dürfte. Uebers dies sind die Komponisten selbst in der Bestimmung des Zeitmaßes und der dabey gebräuchlichen Kunstwörter nicht durchgängig einerley Meinung; denn der Eine bezeichnet durch Allegro einen weit größern Grad der Geschwindigkeit, als der Andere. Da man hierauf, und auf die oben erwähnten Nebenumstände, nicht immer gehörig Rücksicht nimmt, so wird nur allzu oft das Tempo in einem sehr merklichen Grade verfehlt.

then, weil sich vorzüglich aus den darin vorkommenden kürzesten Notengattungen, Figuren, Passagen u. dgl. beurtheilen läßt, ob man die Bewegung geschwinde oder langsamer zu nehmen hat.

§. 116.

Ein anderes, dem Quantischen ähnliches, Hilfsmittel könnte vielleicht eine Taschenuhr, welche einen mittelmäßig geschwinden Schlag hat, oder in einer Minute ungefähr 260 bis 270 Schläge thut,*) zur nähern Bestimmung des Zeitmaßes abgeben. In diesem Falle müßte man auf jedes Viertel eines Allegro assai zwei, im Allegretto vier Schläge rechnen u. s. w. folglich kämen auf einen gewöhnlichen Vierteltakt im Allegro assai acht Schläge. Hiervon ließe sich die Anwendung leicht auf die übrigen Notengattungen und Taktarten machen.

Es wäre zu wünschen, daß Jemand ein sicheres und allgemein anwendbares Mittel ausfindig machen möchte; denn das Meinige bleibt, wie ich selbst überzeugt bin, immer noch sehr unvollkommen. Und doch ist mir bis jetzt noch kein ganz untrüglicher Maßstab zur genauesten Bestimmung der jedesmal zu nehmenden Mensur bekannt geworden, obgleich ein solcher Maßstab für die Ausübung der Musik gar nicht unwichtig seyn würde.**)

§. 117.

Das vortrefflichste Tonstück thut wenig oder gar keine Wirkung, und geht seines Charakters nicht selten ganz verlustig, wenn dabey die Bewegung sehr merklich verfehlt wird. Dies bestätigt die Erfahrung nur allzu oft. Viele Dilettanten, zum Theil auch wohl eigentliche Musiker, spielen die mehrsten Tonstücke in einer mittelmäßig geschwinden Bewegung, folglich das Presto, Allegro assai etc. viel zu langsam, das Largo, Adagio etc. aber zu geschwind. Wenn Anfänger aus Mangel an Fertigkeit die Bewegung im Allegro zu langsam nehmen, so mag dies zu verzei-

D 2

hen

*) Jeden Schlag hin und her mit gezählt. Auf 5 bis 10 Schläge mehr oder weniger kommt bey der ziemlich großen Anzahl (260) nicht sehr viel an. Wenigstens wird der Unterschied bey weiten nicht so groß, als er bey dem Pulschlage möglich ist.

**) Seit der ersten Ausgabe dieser Klavierschule hat unter andern vorzüglich Stöckel einen musikalischen Chronometer (Zeitmesser) erfunden, von welchem ich versichern kann, daß er bis jetzt der vollkommenste in seiner Art ist, und das leistet, was der Erfinder desselben in dem zweiten Jahrgange der allgemeinen musikalischen Zeitung, S. 657. ff. davon gesagt hat. Wenn daher der Komponist nach diesem Chronometer über einem Tonstücke die zu nehmende Bewegung bestimmt, so kann sie von dem Spieler auf das genaueste getroffen werden. Nur wird dabey freylich vorausgesetzt, daß beyde, der Komponist und der Spieler, ein Exemplar von diesem Chronometer besitzen müssen. — Ob aber ein solcher Zeitmesser auch bey dem Aufführen großer Musiken anwendbar sey, und welche Schwierigkeiten etwa dabey eintreten würden, wenn z. B. das Tempo öfter und schnell abwechselte u. dgl. m. dies kann hier nicht untersucht werden.

hen seyn; daß sie aber auch das Largo u. dgl. eben so geschwind spielen, ist auf keine Weise zu entschuldigen. Und was soll man von solchen Musikern sagen, die das Adagio in ein Andante, oder das Presto in ein Allegro moderato umschaffen? So etwas ist in der That unverzeihliche Nachlässigkeit — und manchmal wohl noch etwas mehr — wodurch dem besten, kräftigsten Tonstücke seine abgezielte Wirkung geradezu benommen wird.

§. 118.

Die Bewegung unter allen Umständen genau zu treffen, erfordert, außer vieler Beurtheilungskraft mit eigenem richtigen Gefühle verbunden, eine lange Übung, und ist daher nicht die Sache eines Anfängers. Indes hat doch größtentheils der Lehrer die Schuld, wenn seine geübtern Schüler nicht wenigstens eine Art mechanischen Gefühls von dem gewöhnlichsten Grade des Zeitmaßes bekommen. Denn ganz gewiß wird der Lernende sich dieses Gefühl mit der Zeit in einem gewissen Grade erwerben, wenn man ihn nur dazu anhält, jedesmal die möglichst richtige Bewegung zu nehmen.

Von dem ehemaligen Konzertmeister Pisendel in Dresden erzählt man, daß er die Bewegung eines Tonstückes nie verfehlt habe; ja daß sogar Hase, dessen Opern damals aufgeführt wurden, versichert haben soll, Pisendel treffe die Bewegung richtiger, als er selbst. Wenn diese Sage gegründet ist, so befaß Pisendel Einsichten und Talente, deren sich wohl nur Wenige zu rühmen haben möchten.

§. 119.

Oft sind die Tonsetzer selbst Schuld daran, wenn bey ihren Kompositionen die Bewegung merklich verfehlt wird. Und dies ist, dünkt mich, kaum zu vermeiden, wenn die Komponisten das Zeitmaß nicht genau genug, oder wohl gar nicht bestimmen; wie unter andern Kirnberger in verschiedenen gedruckten Liebersammlungen weder Bewegung noch Charakter angedeutet hat.^{*)} Gesezt, und zugestanden, daß man das Zeitmaß nicht allezeit ganz genau bestimmen kann, so ist es doch auf alle Fälle immer noch besser, von einem unbekannten Wege wenigstens einigermaßen eine, wenn auch nicht völlig hinreichende, Beschreibung zu erhalten, als ihn ganz ausser Rathemwohl betreten zu müssen.

„Nies

*) Diesen ungedacht schreibt Kirnberger im zweyten Theile seiner Kunst des reinen Satzes, S. 112. „Endlich mag der Tonsetzer nicht verabstumen, die Bewegung seines Stückes, so bald sie aus den oben angegebenen Kennzeichen (nämlich aus der Taktart und den Notengattungen, welche für den Fiederspieler wohl sehr wenig hinreichend sind) nicht getroffen werden könnte, so genau als ihm möglich ist, zu bezeichnen“ u. Hase ist so sorgfältig in der Bezeichnung seiner Bewegungen, daß er oft lange Beschreibungen davon macht, wie (und in welcher Bewegung) das Stück vorgetragen werden soll u.

„Niemand, als der, (schreibt Euler,) welcher ein Stück gesetzt hat, ist im Stande, den richtigen Grad der Bewegung desselben anzugeben. Ein kleiner Grad darüber oder darunter kann der Wirkung des Stückes viel Schaden thun. So viel Wörter man auch hierzu ausgedacht hat, so sind sie dennoch nicht hinlänglich. Genau könnte die Bewegung durch wirkliche Festsetzung der Zeit, in welcher das ganze Stück gespielt werden soll, angezeigt werden u.“

Der letztern Meinung war auch Scheibe, welcher in seinem Werke: Ueber die musikalische Komposition, S. 299. f. den Rath giebt, der Komponist solle die Dauer aller Sätze nach Minuten oder Sekunden bestimmen, und die Anzahl derselben über die Tonstücke schreiben, z. B. Allegro allai, muß mit der Wiederholung beyder Theile 5 Minuten und 3 Sekunden dauern u. dgl.

So gut und nützlich auch diese Bestimmung des Zeitmaßes seyn mag, so bleibt sie doch immer unzureichend;* denn erst alsdann, wenn ein Tonstück schon gespielt worden wäre, könnte man urtheilen, ob die Bewegung desselben zu geschwind oder zu langsam gewesen sey, und nur bey einer unmittelbar darauf folgenden Wiederholung ließe sich der Fehler vielleicht verbessern. „Aber doch auch alsdann gewiß, wenn man das Stück ein andermal wieder „spielte?“ Nicht immer; denn ein andermal könnte man die Bewegung — vorausgesetzt, daß man die vorige noch genau im Gefühle hätte — doch wieder verwechseln, und bey einem Tonstücke, welches man gestern zu langsam spielte, heute die Bewegung zu geschwind nehmen, und umgekehrt. Es bleibt daher vor der Hand wohl das beste, wenn der Komponist an seinem Theile die Bewegung so genau als möglich bestimmt. Der Spieler hingegen hat dennoch eigenes Gefühl, Beurtheilungskraft und lange Übung nöthig, das richtige Zeitmaß, besonders bey unbekannten Tonstücken, zu treffen. Denn alle nur mögliche Regeln und Winke, die man etwa darüber geben könnte, möchten doch wohl hierzu nicht völlig hinreichend seyn. Indesß lernt der schon etwas Geübte die erforderliche Bewegung nach und nach ziemlich genau treffen. Und meines Erachtens muß er das auch lernen. Denn wer würde wohl bey einem jeden, auch noch so kleinern, Tonstücke zur Bestimmung des Zeitmaßes immer und überall einen Taktmesser, oder ein ähnliches mechanisches Hülfsmittel, gebrauchen wollen!

§. 120.

Ein jedes gute Tonstück hat irgend einen bestimmten (herrschenden) Charakter,**) das heißt, der Komponist hat einen gewissen Grad der Freude oder der Traurigkeit, des Scherzes oder des Ernstes, der Wuth oder der

*) Ueberdies bezieht sich eine solche Bestimmung nur auf einzelne Tonstücke, da doch hier von der jedesmal (bey allen Tonstücken) zu treffenden richtigen Bewegung die Rede ist.

**) Aber wo bleiben die winzigen Gedankenspiele? — Sind nicht gegenwärtig viele Instrumentalstücke, besonders für das Klavier, bloße künstliche Spielereyen, die nur geschrieben zu seyn scheinen, um allenfalls Bewunderung über die Fertigkeit des Spielers zu erregen?

Gelassenheit u. s. w. darin ausgedruckt. Damit aber der Spieler im Voraus wisse, welcher Charakter in einem Tonstücke der herrschende ist, und wie es also im Ganzen vorgetragen werden muß, so pflegen verschiedene Komponisten, aus guten Gründen, außer der Bewegung auch noch den Charakter anzudeuten; daher sind zu diesem Endzwecke eine Menge italienische Kunstwörter eingeführt worden.

§. 121.

Hier folgen die gewöhnlichsten dieser Kunstwörter in alphabetischer Ordnung:

Adirato, zornig, aufgebracht; Affettuoso, oder con affetto, rührend, affektvoll, mit Empfindung; con afflizione, mit Bekümmerniß oder Traurigkeit; Agitato, oder con agitazione, bewegt, ungestüm, ängstlich, unruhig; con allegrezza, munter, mit Munterkeit; Amabile, amarevole, lieblich, angenehm, innig; con amarezza, mit Betrübniß; Amorofo, zärtlich; liebreich; Animato, belebt, beseelt; Animoso, muthig, frisch, beherzt, lebhaft; Appassionato, leidenschaftlich; Appoggiato, eigentlich: angelehnt, gestützt u. in der Musik: getragen; Ardito; kühn, frisch, beherzt; Arioso, melodisch, singbar; Audace, kühn, muthig.

Brillante, schimmernd, glänzend, d. h. lebhaft, munter; con brio, brioso, feurig, hitzig, schimmernd, lermend, rauschend; Bruscamente, rauh, hart, trozig; Burlesco, scherzhaft, possierlich.

Cantabile, singbar, singend; Capriccioso, capricciosamente, eigensinnig, starrsinnig; Compiacevole, gefällig, angenehm.

Discreto, con discrezione,*) mit Mäßigung, Bescheidenheit, Einsicht oder Beurtheilung; Dolce, dolcemente, con dolcezza, angenehm, süß, sanft, lieblich; Doloroso, dolorosamente, con dolore, schmerzhaft, betrübt, wehmüthig, mit Schmerz.

Espressivo, con espressione, ausdrucksvoll, mit Ausdruck.

Fastoso, stolz, prächtig; Fieramente, wild, heftig; Flebile, flehend, bittend, klagend; Francamente, nach französischer Art; Fuoco, (focolo,) con fuoco, feurig, mit Feuer, (sehr lebhaft;) Furioso, wüthend, tobend, rasend.

Con garbo, mit (guter) Art; Generoso, edel; Giocolo, scherzhaft; Gliscato, sanft schleifend; Grave, con gravità, ernsthaft, schwer, mit Würde; Grazioso, con grazia, angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth; Gustoso, con gusto, geschmackvoll, mit Geschmack.

In-

*) Von diesem Worte und dessen vielfacher Bedeutung wird weiter unten im achten Kapitel mehr vorkommen.

Innocente, innocentemente, unschuldig; Irresoluto, unentschlossen, schwankend.

Lagrimoso, klagend, wehmüthig, weinerlich; Lamentoso, lamentabile, kläglich, klagend; Languido, languente, schwachend, seufzend, ermattet, kraftlos; Legato, oder legato, gebunden, (geschleift;) Leggiere, leggiemente, leicht vorgetragen; Lugubre, traurig, düster, kläglich, stöhnend; Lusingando, schmeichelnd, lieblich.

Maelioso, majestätisch, erhaben, prächtig, mit Würde; Mesto, traurig, betrübt; Minacciolo, drohend.

Narrante, erzählend; Negligente, nachlässig, ohne Anstrengung.

Parlante, redend, sprechend; Pastorale, schäfermässig, hirtenthümlich, d. i. anmüthig und mit edler Einfalt; Patetico, pathetisch, d. h. nachdrücklich, feyerlich, würdevoll, auch in einem sehr hohen Grade rührend, mit einer gewissen Größe; Pelante, schwerfällig, nachdrücklich; Piacévole, gefällig, angenehm; Pietoso, mitleidig, theilnehmend; Pomposo, prächtig, feyerlich; Ponderoso, gewichtvoll, schwer (vorgetragen.)

Risoluto, entschlossen, beherzt; Rilvegliato, munter, lebhaft, aufgeweckt.

Scherzando, scherzo, scherzoso, scherzhaft, tändelnd; Sciolto, frey, ungebunden, (das Gegentheil von legato;) Serioso, ernsthaft, nachdrücklich; Siciliano, alla Siciliana, nach Art eines sicilianischen (Schäfers) Tanzes; Soave, Soavemente, lieblich; Sostenuto, getragen, d. t. mit ausgehaltenen (nicht kurz abgesetzten) Tönen; Spiccato, deutlich, nett von einander abgetrennt; Spiritoso, con spirito, feurig, hitzig, mit Lebhaftigkeit und Feuer; Staccato, (stoccato,) kurz abgestoßen.

Tempestoso, stürmisch, ungestüm, heftig; Tenero, con tenerezza, zärtlich, rührend, weich; Tenuto, gehalten, ausgehalten; Timoroso, furchtsam, zaghaft; Tranquillamente, ruhig, gelassen, zufrieden.

Vigorofo, vigorosamente, stark, nachdrücklich, kräftig; Vivo, con vivezza, vivace, lebhaft.

Zeloso, con zelo, eifrig, mit Eifer.

§. 101.

Der zum Ausdruck dieser Charaktere erforderliche Grad der Stärke und Schwäche wird auf die nachstehende Art bezeichnet:

ff bedeutet fortissimo, sehr (äußerst) stark, am stärksten.

f — forte, abgekürzt auch nur *for.* oder *fr.* stark.

pf — 1) poco forte, ein wenig stark, 2) auch wohl più forte, stärker.

mf

mf bedeutet mezzo forte, halb (mittelmäßig) stark.

r oder *rinf.* — rinforzando, rinforzato, verstärkt.

sf oder *sforz.* — sforzando, sforzato, stark vertragen, den Ton gleichsam mit Gewalt heraus gepreßt; (bezieht sich eigentlich nur auf die Note, unter oder über welcher es steht, da hingegen das forte z. gemeinlich so lange gilt, bis ein anderer Grad der Stärke oder Schwäche angedeutet wird.)

p — piano, abgekürzt: *pi.* oder *po.* schwach, gelinde, leise.

pp — pianissimo, sehr (äußerst) schwach, am schwächsten; auch *più piano*, schwächer. Den möglichsten Grad der Schwäche bezeichnet *ppp*.

fp — forte piano, zuerst stark, und sodann schwach. So auch *msp.* mittelmäßig stark, und hernach schwach; desgl. *slp.*

mp — mezzo piano, mittelmäßig schwach.


(Das angemerkte forte, piano z. bezieht sich auf beyde Hände, wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich vorgeschrieben ist.)

Più — mehr, } werden ebenfalls von Einigen zur Bezeichnung
Meno — weniger, } eines größern oder kleinern Grades der Stärke
Allai — genug, } oder Schwäche gebraucht.

Sempre — allezeit, (immer, beständig,) z. B. *Sempre piano*, beständig schwach.

A mezza voce — abgekürzt: *m. v.* mit halber (gedämpfter) Stimme, d. i. nur halb stark.

Sotto voce — mit leiser Stimme, heimlich, folglich schwach.

Cresc. — crescendo, wachsend, zunehmend, (stärker werdend;) wird auch durch dieses Zeichen  angedeutet.

Da man bey dem Worte crescendo nicht genau wissen kann, wie weit dieses Anwachsen gehen soll, so pflegen Einige unter die wieder mit völliger Stärke zu spielenden Noten ein *f* (forte) zu schreiben. Auch findet man öfter das Wort crescendo von einander getrennt, nämlich so: *cres* — — *cen* — — *do*, um dadurch zu bestimmen, bis zu welcher Note die Stärke zunehmen soll.

A poco a poco crescendo sino (oder *sin'*) *al* (il) forte, nach und nach wachsend bis zur Stärke; auch nur: *crescendo il forte*, immer stärker.

Decresc. (decrescendo *) *manc.* (mancando) und *scem.* (scemando) abnehmend, hinschwindend; *cal.* (calando) desgleichen, auch hinschmelzend;

*) Wird von Einigen für ein nicht gutes italiänisches Wort erklärt.

zend; dim. (diminuendo) vermindern, dil. (diluendo) verflöschend, smorz. (smorzando, oder smorzato) und mor. (morendo) sterbend, perd. (perdendo; perdendosi) sich verlierend u. a. m. bezeichnen insgesamt, daß man nach und nach schwächer, und zuletzt äußerst schwach spielen soll; besonders zeigen die Wörter dil. smorz. mor. perd. ein völliges Verschwinden, Ersterben u. des Tones an. Auch bedient man sich statt der Wörter decresc. dim. u. dieses Zeichens: \rhd

Eine Stelle, welche anfangs schwach, alsdann bis zur Stärke anwachsend, und hernach wieder allmählich schwächer vorgetragen werden soll, pflegt man so zu bezeichnen: \rhd Soll sie aber anfangs stark, gegen die Mitte immer schwächer, und dann wieder mit zunehmender Stärke gespielt werden, so gebraucht man dazu diese Bezeichnung: \rhd

Die nähere Erklärung der übrigen Kunstwörter und Zeichen, wodurch der jedesmal erforderliche Vortrag genauer bestimmt wird, so wie eine ausführlichere Anleitung zum Ausdrucke der verschiedenen, oben nur namentlich angezeigten, Charaktere soll in dem Kapitel vom Vortrage folgen. Es war nöthig, dem Anfänger vorläufig wenigstens die Bedeutung dieser häufig vorkommenden Kunstwörter und Bezeichnungen zu erklären.

Drittes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von den Intervallen; von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und den Tonarten der Alten.

§. 123.

Zwei Töne von verschiedener Höhe heißen in der Kunstsprache ein Intervall, weil man sich zwischen zwei solchen Tönen einen gewissen Raum vorstellt. *) Da nun der Abstand von einem Tone zum andern sehr verschieden

*) Alle die oben eingerückten Zeichen sind länger oder kürzer, je nachdem sie sich auf mehrere oder weniger Noten beziehen sollen.

**) Andere lehren, ein Intervall sey: „Das Verhältniß zweyer Töne in Absicht auf ihre Höhe;“ dergleichen: „Der Raum oder die Entfernung von einem Tone zum andern;“ oder: „Die Bestimmung eines Tones nach seinem Abstände von seinem Grundtone“ u. dgl. m. Auch übersetzen Einiae das Wort Intervall durch Ton- oder Stimmweite, Tonverbindung, Tonabstand, Höhenverhältniß, Zweyklang u. Das aber die beyden mit einander verglichenen Töne selbst nicht

Türks Klavierschule.

P

den ist, so entstehen daher auch verschiedene Arten von Intervallen. Die Hauptbenennung, Sekunden, Terzen, Quarten 2c. erhalten die Intervalle von der jedesmaligen Anzahl Stufen, welche sie auf dem Linien-systeme einnehmen; oder richtiger: um welche die, beyde Töne eines Intervalles bezeichnende, Noten auf dem Linien-systeme von einander abstehen.

Man zählt nämlich die Intervalle gewöhnlich aufwärts, d. h. von dem angenommen tiefern Tone bis zum höhern, nach Stufen ab; folglich heißt z. B. ein Intervall, dessen höherer Ton von dem jedesmaligen tiefern auf der vierten Stufe steht — die erste mit gerechnet — eine Quarte, wie c und f, oder wie d und g 2c. Ob die beyden Töne eines Intervalles unabhängig sind, wie g und c, oder durch Versetzungszeichen angedeutet werden, wie f und b, oder wie gis und cis 2c. das verändert in der Hauptbenennung nichts; nur durch gewisse Beywörter wird die Größe der Intervalle, z. B. der Sekunden, Terzen 2c. genauer bestimmt. (§. 125.)

§. 124.

Einige Intervalle pflegt man einfache, andere aber zusammengesetzte zu nennen. Einfach heißen diejenigen Intervalle, welche den Umfang (Bezirk) der reinen Oktave (z. B. vom eingestrichenen bis zum zweygestrichenen c 2c.) nicht überschreiten; die übrigen werden zusammengesetzte oder verdoppelte genannt, weil sie aus einem einfachen Intervalle, und aus der hinzugefügten Oktave desselben bestehen, wie Seite 117. unter 9) die None, die aus der Sekunde und ihrer Oktave zusammengesetzt ist.

§. 125.

Die brauchbarsten *) Intervalle mit ihren Unterarten sind:

- 1) solche, deren beyde Töne auf Einer Stufe stehen, oder Primen:

a)	b)
Gleiche Tonhöhen.	Kleiner halber Ton.

Anm.

das Intervall, sondern gleichsam nur die Grenzpunkte desselben sind, und daß man gemeintlich — wiewohl ebenfalls nicht ganz richtig — nur den höhern Ton das Intervall nennt, dies habe ich in der zweyten Auflage meiner Anweisung zum Generalbassspielen, S. 9. f. ausführlicher gezeigt, als es hier geschehen kann.

- *) Auf dem Notenplane lassen sich noch viele Intervalle vorstellen — wie man denn auch weitläufige Tabellen davon hat — sie kommen aber in der Ausübung nicht vor. So wä-
ren

Anm. Der Einklang ist zwar, der §. 123. enthaltenen Erklärung zu Folge, kein eigentliches Intervall; denn die beyden Töne c und c sind gleich hoch, mithin ist zwischen ihnen kein Abstand (Raum) denkbar. Allein in sofern man bey einem Intervalle — wie verschiedene Tonlehrer wollen — bloß auf das Verhältniß der beyden mit einander verglichenen Töne sieht, gehört auch der Einklang mit zu den Intervallen, weil beyde Töne doch ein Verhältniß, nämlich das so genannte Verhältniß der Gleichheit zu einander haben.

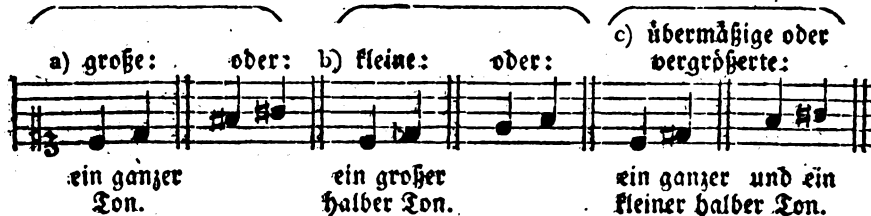
Einklang sagt man, weil c und c , auf zwey Instrumenten 2c. hervorgebracht, in Rücksicht der Höhe und Tiefe einerley Ton (Klang) haben; doch erklären einige Tonlehrer die Benennung Einklang für unschicklich, weil dazu zwey Klänge von gleicher Höhe gehören. („Marpurgs Handbuch 2c. zweyte Auflage, S. 6.)

Eine Note, welche aus gewissen Gründen den Einklang oder einen und eben denselben Ton für zwey Stimmen zugleich anzeigen soll, hat zwey Striche oder Stiele, wovon einer auf: der andere abwärts steht a). Bey ganzen Taktnoten bezeichnet man den Einklang durch zwey dicht neben einander stehende b) oder in einander geschlungene Noten c).



Was der Spieler dabey zu beobachten hat, das wird zu seiner Zeit erinnert werden.

2) Intervalle auf der zweyten Stufe,*) oder Sekunden:



2

Anm.

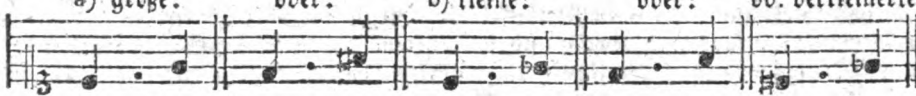
ren 2. B. für das Auge noch die folgenden, zum Theil sehr sonderbaren, Terzen möglich, wovon bloß etwa die erste, nämlich die übermäßige, von einigen Tonsehern (aber auch nur sehr selten) gebraucht wird.



*) Ueber diesen, in der Kunstsprache gewöhnlichen, Ausdruck habe ich mich bereits in der Anmerkung auf der vorhergehenden Seite erklärt.

Anm. Diejenigen Intervalle, deren beide Töne auf dem Notenplane mehr als zwei Stufen einnehmen, heißen im Allgemeinen Sprünge. Schon die übermäßige Sekunde wird von Vielen dazu gerechnet.

3) Intervalle auf der dritten Stufe, oder Terzen:

a) große:	oder:	b) kleine:	oder:	c) verminderte od. verkleinerte.
				
2 ganze Töne.		1 ganzer und ein großer halber Ton.		2 große halbe Töne.

Anm. Bloß deswegen, damit der Lernende auf die, zur Andeutung eines jeden Intervalles erforderliche, Anzahl Stufen aufmerksam werde, sind zwischen die größern Noten, welche das Intervall bezeichnen, hier und in den folgenden Beispielen, kleinere Noten ohne Striche eingeschaltet worden.

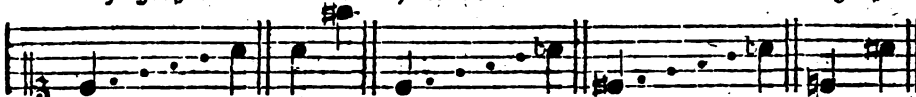
4) — auf der vierten Stufe, oder Quartan:

a) reine oder vollkommne:	b) übermäßige od. vergrößerte:	c) verminderte:
		
2 ganze Töne und ein gro- ßer halber Ton.	3 ganze Töne.	1 ganzer Ton u. 2 große halbe Töne.

5) — auf der fünften Stufe, oder Quinten:

a) reine oder vollkommne:	b) falsche, kleine od. verminderte:	c) übermäßige od. vergrößerte:
		
3 ganze Töne und 1 großer halber Ton.	2 ganze und 2 große halbe Töne.	4 ganze Töne.

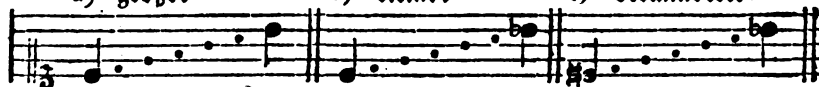
6) — auf der sechsten Stufe, oder Sexten:

a) große:	oder:	b) kleine:	c) verminderte:	d) übermäßige od. vergrößerte.
				
4 ganze Töne und 1 gro- ßer halber Ton.	3 ganze u. 2 gro- ße halbe Töne.	2 ganze u. 3 gro- ße halbe Töne.	5 ganze Töne.	

7) —

7) Intervalle auf der siebenten Stufe, oder Septimen:

a) große: b) kleine: c) verminderte:



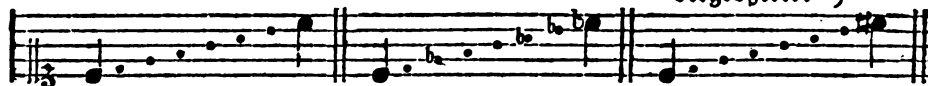
5 ganze Töne und 1 großer halber Ton.

4 ganze und zwey große halbe Töne.

3 ganze u. 3 große halbe Töne.

8) — auf der achten Stufe, oder Oktaven:

a) reine oder vollkommene: b) verminderte: c) übermäßige oder vergrößerte: *)



5 ganze und 2 große halbe Töne.

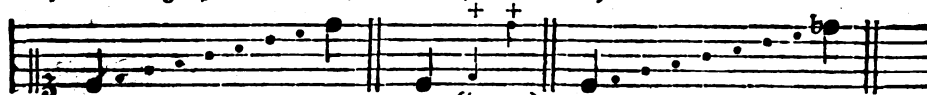
4 ganze u. 3 große halbe Töne.

6 ganze Töne u. 1 großer halber Ton.

Zusammengesetzte oder doppelte Intervalle:

9) — auf der neunten Stufe, oder Nonen:

a) große: nämlich: b) kleine:



6 ganze u. 2 große halbe Töne.

(S. 124.)

5 ganze u. 3 große h. Töne.

Die Intervalle auf der zehnten Stufe werden Decimen, die auf der elften Undecimen u. genannt. Ihrer Zusammensetzung nach sind sie nichts anders, als um eine ~~Oktave~~ erhöhte Terzen, Quartan u. In wie fern aber z. B. die Undecime, ihrem harmonischen Gebrauche nach, von der Quarte verschieden ist, dies kann hier nicht untersucht werden. Der Klavierspieler hat sich die Benennungen dieser Intervalle deswegen zu merken, weil sie unter andern auch bey der Fingersehung vorkommen.

§. 126.

Einige der angezeigten Intervalle heißen Konsonanzen oder Wohlklänge, *) nämlich 1) die reine Oktave, (zu welcher auch die reine Prime oder

*) Die übermäßige Oktave gehört, nach der S. 124. enthaltenen Erklärung, schon mit zu den zusammengesetzten Intervallen, denn sie überschreitet den Bezirk der reinen Oktave.

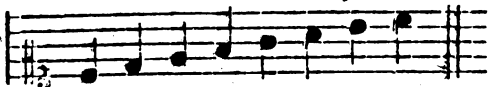
**) Willig erschoßt freylich diese gewöhnlichste Uebersetzung den Begriff nicht, den man noch außerdem mit dem Kunstworte Konsonanz verbindet; allein es liegt außer meinem Plane, mich in diesem Lehrbuche umständlich auf die Lehre von den Kon- und Dissonanzen einzulassen.

oder der eigentliche Einklang gerechnet wird,) 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte,*) 4) die große und die kleine Terz, 5) die große und die kleine Sexte. Von diesen sämtlichen Konsonanzen werden die bey 1) und 2) vollkommene; die bey 4) und 5) aber unvollkommene genannt. Jedoch erklären verschiedene Tonlehrer auch noch die große Terz zc. für eine vollkommene Konsonanz. Die reine Quarte hingegen wird von Einigen zu den vollkommenen, von Andern aber zu den unvollkommenen Konsonanzen gerechnet. Alle die noch übrigen Intervalle sind in einem größern oder kleinern Grade dissonirend, (übelklingend;) denn z. B. die kleine Septime (c — b) ist bey weitem nicht so widrig, als die große (c — h) u. s. w.**)

Mehr braucht ein angehender Klavierspieler, um gewisse hin und wieder vorkommende Ausdrücke zu verstehen, von den Intervallen nicht zu wissen. Die nähere Bestimmung derselben gehört in eine Anweisung zum Generalbasse.

§. 127.

Die Fortschreitung von einem angenommenen Tone bis zur Oktave desselben, und zwar von Stufe zu Stufe, z. B. diese:



wird im Allgemeinen eine Tonlei-

ter (*Scala*) genannt, weil man durch eine solche Fortschreitung auf dem Notenplane gleichsam wie auf einer Leiter auf- und absteigt. Da die obige Tonleiter von c bis c die erste gewesen ist, nach welcher man in der neuern

Mus-

*) Ob die reine Quarte ein Kon- oder Dissonanz sey, darüber haben sich die Tonlehrer, nach vielen und heftigen Streitigkeiten, bis jetzt noch nicht vereinigen können. Diese Quarte wird zwar oft, aus Gründen, die ich hier nicht der Reihe nach anführen kann, in der Ausbildung wie eine Dissonanz behandelt; an und für sich aber ist sie wohl unstreitig eine Konsonanz, wie unter andern L. Euler, Sulzer, Kirnberger, Vogler, Ruchst zc. sehr deutlich gezeigt, und zum Theil mathematisch bewiesen haben. Wenn aber die Quarte in manchen Fällen aufgelöst zc. seyn will, so folgt hieraus noch nicht, daß sie eine Dissonanz ist. Denn selbst entschiedene und allgemein dafür anerkannte Konsonanzen können unter gewissen Umständen wie Dissonanzen behandelt werden müssen.

**) „Wie aber das Consoniren (schreibt Sulzer im Artikel Dissonanz) nichts absolutes ist, sondern von der vollkommenen Harmonie zweyer im Unisonus (Einklang) gestimmter Tönen allmählich abnimmt, bis man endlich zwischen den zwey Tönen mehr einen Streit, als eine Uebereinstimmung empfindet: so läßt sich auch nicht mit Genauigkeit sagen, wo das Consoniren zweyer Töne aufhöre und das Dissoniren anfangen.“ Dieser Unbestimmtheit wegen sind auch gewisse Intervalle, als unbrauchbar, gar nicht mit in die praktische Musik aufgenommen worden. Kirnberger suchte zwar, um ein solches Intervall in dem ihm zukommenden Verhältniß ausüben zu können, einen neuen Ton F einzuführen, (Die Kunst des reinen Satzes zc. S. 24;) allein man fand sehr viel dagegen einzuwenden. Es ist daher nicht zu vermuthen, daß man von dieser Mittelsattung zwischen den Kon- und Dissonanzen Gebrauch machen werde.

Musik verschiedene andere gebildet hat, so wird sie gewöhnlich die Haupt- oder Stammlleiter (primitive) genannt.

Es giebt aber überhaupt dreierley Arten von Tonleitern, nämlich 1) die diatonische, 2) die chromatische, und 3) die enharmonische.*)

§. 128.

Diatonisch heißt die Tonleiter, wenn die Fortschreitung von dem angenommenen Haupttone bis zur Oktave desselben durch fünf ganze und zwei große halbe Töne geschieht, und zwar ohne Rücksicht auf die Ordnung, in welcher diese ganzen und halben Töne auf einander folgen.***) Jedoch wird in der neuern Musik die diatonische Tonleiter nur noch auf zweierley Art, nämlich hart (dur) und weich (moll) gebraucht.***)

§. 129.

In der harten Tonleiter ist die Folge der ganzen und halben Töne so, wie hier:

ganzer, ganzer, halber, ganzer, ganzer, ganzer, halber Ton.
1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8

Das

*) Die beyden Kunstausdrücke Tonleiter und Klanggeschlecht werden zwar gemeinlich für gleichbedeutend genommen; denn man sagt so wohl: die diatonische Tonleiter, als auch: das diatonische Klanggeschlecht; jedoch verstehen Einige unter Klanggeschlecht, in der engern Bedeutung des Wortes, den Inbegriff der zu einer Tonleiter gehörigen Töne, oder gleichsam den Stoff, woraus die Tonleitern gebildet werden.

**) Mitthin sind diese Tonleitern: d, e, f, g, a, h, c, d, und: e, f, g, a, h, c, d re. ebenfalls diatonisch; denn sie bestehen aus einer Folge von ganzen und großen halben Tönen. Auch wurden sie in der ältern Musik wirklich als diatonische Tonleitern gebraucht. (§. 141.) Diejenigen irren sich daher, die nur diese Folge: c, d, e, f, g, a, h, c, für diatonisch erklären. Denn sonach wäre ja selbst unsre weiche Tonleiter nicht diatonisch. — Ganz richtig schreibt Sulzer in der allg. Theorie 2c. unter Diatonisch: „Die Veränderung der Ordnung in den Stufen macht keine Veränderung in dem Namen; denn die „Tonleiter bleibt diatonisch, von welchem Tone man auch anfängt. Eben so bleibt der „Tonleiter dieser Name, wenn auch gleich die von den Neuern eingeführten halben (abhängigen) Töne darin vorkommen, wenn nur in der ganzen Octave (Tonleiter) fünf „Stufen ganze, und zwei Stufen halbe Töne ausmachen u. s. w.“ Jedoch werden diejenigen Tonleitern, worin die ganzen und halben Töne in einer andern Ordnung auf einander folgen, von Einigen, z. B. von Lingke (in dessen kurzer Musiklehre, S. 4.) Nebenklangleitern genannt.

Der Kunstausdruck diatonisch kommt aus dem Griechischen her, nämlich von δια durch, und τῶνος ein Ton, (per tonos,) weil die Fortschreitung in diesem Klanggeschlechte von einem Tone zum andern, und zwar — wenigstens dem größern Theile nach — durch ganze Töne geschah. Burney setzt in seiner Abhandlung über die Musik der Alten, S. 29. hinzu: „Diese Fortschreitung (von einem Tone zum andern) fand in der griechischen Musik nirgends anders statt, als im diatonischen Klanggeschlechte.“

***)) Anstatt der Bestimmungswörter hart und weich, die ehemals in der Musik eine ganz andere Bedeutung hatten, (Note zu §. 59. und zu §. 138.) wollen einige Schriftsteller lieber groß (oder männlich 2c.) und klein (oder weiblich 2c.) gebraucht wissen, z. B. die große Tonleiter von C u. s. w.

Das heißt: Von der ersten zur zweiten, und von der zweiten zur dritten Stufe beträgt die Fortschreitung einen ganzen, von der dritten zur vierten aber nur einen halben Ton u. Zu mehrerer Deutlichkeit folgen hier einige harte Tonleitern in Noten. Die halben Töne habe ich durch $\frac{1}{2}$ bemerkt.



§. 130.

Natürlich wird eine solche Tonleiter genannt, wenn die darin enthaltenen Töne alle unabhängig sind, wie das in dem vorhergehenden Paragraphen bey a) der Fall ist. Versetzt heißt die diatonische Tonleiter, wenn man von einem andern Haupttone ausgeht, wo sodann gewisse Töne durch ein Versetzungszeichen erhöht oder erniedriget werden müssen, wie oben bey b) und c), damit nämlich die beyden halben Töne, nach dem zuerst eingerückten Muster, ebenfalls auf die vierte (gegen die dritte) und auf die achte (gegen die siebente) Stufe fallen; oder mit andern Worten: damit eine solche Tonleiter, wie die von C dur, die große Sekunde, die große Terz, die reine Quarte, die reine Quinte, die große Sexte und die große Septime erhält. Da beyde Stammleitern, nämlich die von C dur und die von A moll (§. 131.) eifsmal, z. B. in Cis, D, Es u. versetzt werden können, so entstehen dadurch (mit den beyden erstern) überhaupt vier und zwanzig Tonleitern, nämlich zwölf harte und zwölf weiche.

Anm. Diese Fortschreitungen:



ob sie gleich auf dem Klaviere gespielt wie Tonleitern klingen, wären dessen ungeachtet keine wirklichen (richtig dargestellten) Tonleitern. Denn in beyden sind zwey Stufen übersprungen worden, so daß in dem erstern Beispiele die Sekunde und die Septime ganz fehlen; dagegen befinden sich unter dieser Tonfolge zwey verschiedene Quartan (eine verminderte und eine übermäßige) und eben so viele Oktaven, (es und e;) im zweyten Beispiele aber g und gis. Eine harte Tonleiter von E müßte so heißen:



§. 131.

§. 131.

Die weiche Haupt- oder Stammlleiter (primitive) ist die von A moll. Sie unterscheidet sich von der harten Tonleiter wesentlich durch die kleine Terz. Man wird nämlich bemerken, daß der erste halbe Ton in der unten eingerückten weichen Tonleiter nicht auf die dritte und vierte, sondern auf die zweite und dritte Stufe fällt. In Ansehung des zweiten halben Tones, bey dem Aufsteigen dieser Tonleiter, sind die Theoretiker verschiedener Meinung; denn Einige wollen darin die kleine Sexte und Septime a), Andere die kleine Sexte und große Septime b), und noch Andere die große Sexte und Septime gebraucht wissen c).



Folglich fiel bey a) der zweite halbe Ton auf die fünfte und sechste, bey c) aber auf die siebente und achte Stufe. In dem Beispiele b) entstanden, außer dem ersten halben Tone, sogar noch zwey solche Intervalle, nämlich von der fünften zur sechsten und von der siebenten zur achten Stufe. Dagegen befände sich in dieser Tonleiter eine Fortschreitung durch die übermäßige Sekunde — in A moll von f in gis — welche Fortschreitung wohl in einer diatonischen Tonleiter nicht vorkommen sollte.

Wessen Gründe überwiegend sind, lasse ich dahin gestellt seyn, da eine Prüfung derselben zu vielen Raum erfordern, und noch überdies von keinem Nutzen seyn würde. Denn wie viel ist nicht schon über den Sitz des zweiten halben Tones in der weichen Tonleiter geschrieben worden! Gleichwohl hat man sich noch immer nicht darüber vereinigen können.*) — Am gewöhnlichsten ist, wenigstens in geschwinde Bewegung, die Fortschreitung bey c), durch die große Sexte und Septime.

Im Absteigen wird die weiche Tonleiter von den Meisten auf die nachstehende Art gebraucht, nämlich mit der kleinen Septime und Sexte.

A moll

*) Wem damit gebient ist, die Gründe für und wider die eine oder die andere Fortschreitung zu wissen, den verweise ich auf Hillers wöchentliche Nachrichten die Musik betreffend 12. dritt. Jahrgang, S. 188, 205, 376 ff; viert. Jahrg. S. 130, 295, 301. u. a. m. Nur dies bemerke ich hier noch, daß Tartini in seinem Trattato di Musica 1754. sogar eine solche weiche Tonleiter: a, h, c, dis, e, f, gis, a aufstellte, die sich auch in Lingenss Musiklehre von 1779. S. 5. befindet, und zwar unter der treffenden Benennung: außerordentliche Leiter.

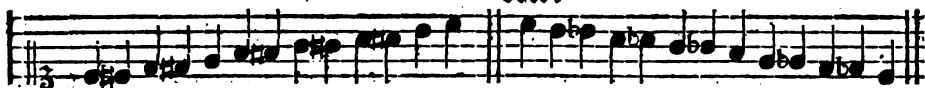


Daß aber jede andere weiche Tonleiter, wie die hier eingerückte zweite, nach der von A moll gebildet wird, brauche ich wohl kaum zu erinnern.

§. 132.

Chromatisch, oder richtiger: **diatonisch-chromatisch****) wird die Tonleiter genannt, wenn die Fortschreitung durch lauter halbe Töne, nämlich durch sieben große und fünf kleine geschieht, wie in diesen Beispielen.

oder:



Anm. Hierbey hat man sich zu merken, daß nur die kleinen halben Töne, wie C — cis, d — dis ic. chromatische, die großen, wie cis — d, dis — e, e — f ic. hingegen diatonische Töne sind. Es ist daher unrichtig, die Töne ohne Versetzungszeichen an sich diatonische, und die mit einem \sharp oder \flat chromatische Töne zu nennen. Denn ein Ton, für sich allein betrachtet, ist weder diatonisch, noch chromatisch, sondern bloß mit einem andern verglichen wird er eins von beyden. So ist z. B. der Ton f, einzeln genommen, weder das eine, noch das andere; aber gegen e oder ges wird er diatonisch, weil beyde sich zum f wie ein großer halber Ton verhalten. Mit fis verglichen ist f chromatisch; denn der Abstand von f zu fis beträgt nur einen kleinen halben Ton.

Eben so irrig ist es, die Versetzungszeichen, ohne Rücksicht auf ihren jedesmaligen Gebrauch, chromatische Zeichen zu nennen. Denn wenn z. B. in E dur vier durch Kreuze, oder in Es dur drey durch Bee bezeichnete Töne vorkommen, so bleiben doch dessen ungeachtet die erwähnten Tonleitern und wesentlichen Versetzungszeichen diatonisch, weil nichts desto weniger durch lauter ganze und große halbe Töne fortgeschritten wird.

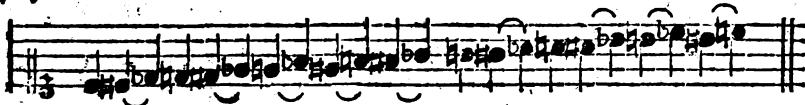
§. 133.

*) Jedoch halten unter andern Sorge, Lingke, Ziller ic. auch bey dem Absteigen der weichen Tonleiter die Fortschreitung durch die große Septime und kleine Sexte, folglich in A moll durch gis — f, für richtiger, oder doch ebenfalls für zulässig.

**) Weil nämlich diese Tonleiter eigentlich aus sieben diatonischen und nur aus fünf hinzugekommenen chromatischen Tönen besteht. Der Kunstausdruck chromatisch kommt ebenfalls aus dem Griechischen her, und zwar von χρομα (chroma, die Farbe.) Die Griechen sollen nämlich zur Bezeichnung solcher (chromatischen) Töne sich bunt gefärbter Buchstaben oder Notizen bedient haben. Andere Meinungen hierüber findet man jedoch in Matthesons Organiken, Probe, S. 39; in Rousseau's Dictionaire unter Chromatique; in Adlung's Anleitung zur mus. Gelahrtheit, zweyt. Aufl. S. 170. u. a. m.

§. 133.

Enharmonisch (eigentlich: diatonisch + chromatisch = enharmonisch) heißt die Tonleiter, wenn zu den großen und kleinen halben Tönen noch die so genannten Viertel- (jetzt richtiger Neuntel-) Töne hinzu kommen, z. B.



Die enharmonischen Töne, z. B. cis und des u. werden zwar auf zwey verschiedenen Stufen angedeutet; allein bekanntlich müssen sie auf dem Klaviere vermittelst Einer Taste angegeben werden. Ich habe sie mit einem Bogen bemerkt, und deswegen les und ces vor eis und his eingerückt, da man sie sonst besser in dieser Ordnung: e, eis, les, f u. auf einander folgen läßt. Werden zwey solche enharmonische Töne mit einander verwechselt, so daß z. B. dis für es eintritt, oder umgekehrt: so nennt man dies eine enharmonische Rückung oder Verwechslung, auch wohl eine Verwechselung des Klanggeschlechtes u. dgl. Wiewohl dieser letztere Ausdruck, wenn bloß von zwey mit einander verwechselten Tönen die Rede ist, beynahe zu viel sagt.

Das enharmonische Klanggeschlecht wird oft schlechtthin *ἁρμονία* (harmonia) d. i. das wohl eingerichtete genannt. (Burner's Abhandlung über die Musik der Alten, S. 29; Forkels allg. Geschichte der Musik, erst. Band, S. 331.)

Noch andere Eintheilungen in vermischte Klanggeschlechter, wovon man vorzüglich in Scheibens weitläufig angefangenem, aber nicht beendigtem, Werke über die musikalische Composition u. S. 86, 93 und 103. eine ausführliche Beschreibung findet, kann ich hier füglich übergehen.

§. 134.

Von den erwähnten drey Tonleitern wird, nach der gegenwärtigen Einrichtung, bloß die diatonische wesentlich gebraucht, oder in einem Tonstücke zum Grunde gelegt; und nur zuweilen, bey Ausweichungen aus dem Haupttone in Nebentöne u. werden einzelne Töne aus einer von den beyden andern Tonleitern entlehnt. *)

2

Ein:

*) Bey den Griechen war sowohl die chromatische als auch die enharmonische Tonleiter ganz anders beschaffen, als bey uns. Daher schreibt der Verfasser des Artikels Tonleiter in Sulzers allg. Theorie: „Wäre das chromatische und enharmonische Geschlecht in unser System eingeführt oder einzuführen möglich, so würden wir auch chromatische und enharmonische Tonleitern haben. So lange aber alle Töne unsers Systems bloß zur Vollkommenheit des diatonis-

Einzelne chromatische Fortschreitungen trifft man gegenwärtig fast in allen, und enharmonische Verwechselungen ebenfalls in vielen Tonstücken an. *) Aber außer einer chromatischen Fantasie u. von J. Seb. Bach, einer enharmonischen Klavierfonate, wenn ich nicht irre, von C. P. E. Bach, und einer enharmonischen Fuge von Stölzel, erinnere ich mich nicht, ganze Tonstücke von dieser Art gesehen zu haben. Indessen mag es deren vielleicht mehrere geben; **) denn wer kennt alles, was nur seit 30 Jahren heraus gekommen ist? — Daß man aber von einem einzelnen Tone nicht sagen könne, er sey enharmonisch, dies folgt aus der Anmerkung zu §. 132. So ist z. B. eis nur erst gegen f betrachtet enharmonisch; weil diese beyden Töne bloß um ein comma von einander verschieden sind, oder doch um so viel verschieden seyn sollten.

§. 135.

Das Wort Tonart (modus) bedeutet in der neuern Musik beynähe eben das, was man sonst die diatonische Tonleiter nennt, nämlich: eine vom Haupttone bis zur Oktave desselben nach einer gewissen Ordnung bestimmte Folge der ganzen und halben Töne. Wenn daher der Komponist in einem Tonstücke die Tonleiter von C zum Grunde gelegt, oder C zum Haupttone gewählt hat, d. i. wenn am häufigsten nur diejenigen Töne vorkommen, welche zu der Tonleiter von C gehören: so sagt man, das Stück geht aus der Tonart C, oder aus dem Tone C, auch wohl nur schlechthin aus C. Da nun die diatonische Tonleiter auf zweyerley Art gebraucht wird, so entstehen daraus auch zwey Haupttonarten, (Tonarten,) nämlich die harte oder die große, (dur,) und die weiche oder die kleine, (moll,) wovon C dur und A moll, wie bey den Tonleitern erinnert wurde, die Muster oder Haupttonarten (die primitiven) sind.

Anm. 1. Man spricht zwar gewöhnlich von vier und zwanzig Tonarten; allein alle zwölf harte und alle zwölf weiche sind — die fast durchgängig eingeführte gleichschwe-

„tonischen Geschlechts da sind, und alles, was wirklich chromatisch und enharmonisch in unsrerer Musik vorkommen kann, bloß aus einzelnen Fortschreitungen der Melodie oder Rückungen der Harmonie besteht, wodurch noch lange kein eigenes Klanggeschlecht hervorgebracht wird, sind alle die verschiedenen Tonleitern von 17 bis 29 und mehreren Tönen, die so unrichtig mit diesen Namen belegt, und oft weitläufig zergliedert und unterabgetheilt worden, bloß chromatisch und enharmonisch in der Einbildung, weil sie im Grunde aus mehreren diatonischen Tonleitern zusammengeschoben, und übrigens an und für sich von gar keinem Nutzen und Gebrauch in unserer Musik sind.“ — Jedoch giebt Sulzer im Artikel Chromatisch zu, daß man unter gehörigen Einschränkungen chromatisch fortschreiten könne.

*) Zwey enharmonische Verwechselungen befinden sich unter andern in Bachs zweyter Fortsetzung von sechs Sonaten, S. 29 und 30. Auch in Mozarts, Haydn's u. Wetsen kommen solche Verwechselungen öfter vor.

**) Ich schreibe hier von der neuern Musik, folglich nicht von dem enharmonischen Klanggeschlechte der Griechen, worüber man vorzüglich im ersten Bande der allg. Geschichte der Musik von Forkel hinlängliche Belehrung findet.

schwebende Temperatur dabey vorausgesetzt — bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, aber nicht ihrer übrigen Einrichtung nach, von einander verschieden. So ist z. B. D dur nur die um Einen Ton, und F dur die um drey Stufen höher versetzte Durtonart u. s. w. Eben so verhält es sich mit den Molltönen; folglich sind im Grunde nur zwey Haupttonarten, die übrigen sollte man also, in so fern sie dieselben entgegen gesetzt werden, Nebentonarten oder versetzte Tonleitern nennen. Aber nur selten druckt man sich in dieser Rücksicht bestimmt aus.*)

Anm. 2. Ich besorge, daß Mancher nicht weiß, was man eigentlich damit meint, wenn es heißt, dieses oder jenes Tonstück geht aus G dur. Höchstens denkt er etwa dabey, der Komponist hat in der harten Tonart G angefangen und auch darin geschlossen. Etwas Wahres enthält diese Meinung allerdings; aber zu einem völlig deutlichen Begriffe ist dieses Etwas nicht hinreichend. Man sage daher dem Lernenden, daß es, außer dem angenommenen Haupttone, noch fünf gewöhnliche Nebentöne giebt, in welche der Tonsezer, der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, ausweichen kann.***) Gesezt nun, ein Tonstück aus G dur bestände überhaupt aus hundert Takten, so müßte der Komponist verhältnißmäßig am längsten, folglich ungefähr 35 bis 40 Takte hindurch, besonders zu Anfang und gegen das Ende, im Haupttone G geblieben seyn. Für alle die übrigen fünf gewöhnlichen Nebentöne wären also nur noch 60 bis 65 Takte übrig, wovon alsdann die Quinte, als die so genannte Dominante

*) Ueberdies sind auch hierüber die Tonlehrer zum Theil ganz entgegengesetzter Meinung. So schreibt z. B. Marpurg in seiner Anleitung zur Musik, S. III: „Jedes Tonstück ist in einem gewissen einzigen Ton, und in einer gewissen einzigen Tonart componirt.“ Die letztere Note, womit der Bass eines Stückes endiget, sagt uns, in was für einem Tone, nämlich in C. D u. d. das Stück componirt ist. Die Tonart (hart oder weich) „lernet man aus der Beschaffenheit der Tere zu dem Haupttone des Stückes erkennen u. s. w.“ Hier werden Ton (oder Tonica) und Tonart, wie mich dünkt, ganz richtig von einander unterschieden. Auch lehren Kirnberger und Sulzer — mit welchen Marpurg bekanntlich nur selten übereinstimmt — der Hauptsache nach eben dasselbe. Dagegen heißt es unter andern im dritten Jahrgange der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, S. III. im Anhang: „Ein musikalisches Stück in eine andere Tonart transponiren, würde deutlicher und besser gesagt seyn, als es in einen andern Ton transponiren.“ Meines Erachtens hat zwar jeder Dur- und Mollton seine eigene Tonleiter, aber nicht seine eigene Tonart. Denn die Folge der ganzen und halben Töne, oder die Art der Fortschreitung von Stufe zu Stufe u. bleibt in allen unsern Dur- und Molltönen die nämliche. Jedoch kann und will ich mir hierüber keine entscheidende Stimme anmaßen.

**) Daß der Komponist in längern Tonstücken, oder aus gewissen Ursachen, anstatt der harten Tonart die weiche auf eine Zeitlang annehmen, und von dieser wieder in andere verwandte Töne ausweichen könne u. braucht der Anfänger, zur Erlangung des Begriffes vom Haupttone, nicht zu wissen. Auch daran ist nicht viel gelegen, wenn der Schüler jetzt noch nicht erfährt, daß in den mehresten Recitativen und in einigen Fantasiën gar kein eigentlicher Hauptton festgesetzt ist; denn diese Sättungen von Tonstücken machen hierin, so wie in mancher andern Rücksicht, eine Ausnahme von der Regel. Uebrigens weiß ich wohl, daß jetzt beynahe die meisten Komponisten — um neu zu seyn und überraschen zu können — sich bey den Ausweichungen nicht mehr auf die nächstverwandten Töne einschränken. Auch ist es unleugbar, daß Männer, wie Haydn, Mozart u. durch solche Wendungen in entfernte Töne oft eine treffliche Wirkung hervor zu bringen wissen. Ob aber nicht auch manche Tonsezer, zum Nachtheile der erforderlichen Einheit, zu weit darin gehen, dies muß ich Andre entscheiden lassen; zumal da ohnehin solche ästhetische Untersuchungen nicht zunächst in eine Klavierschule gehören.

nante, (die nächst dem Haupttone gleichsam herrschend ist,) den größern Theil, mithin ungefähr 25 bis 30 Takte, erhalten würde. In jedem der nun noch übrigen vier Nebentöne könnte der Komponist etwa 8 bis 12 Takte moduliren. — Hieraus, denke ich, wird Jeder begreifen können, was man unter dem Haupttone versteht, und in wie fern ihm diese Benennung zukommt. Die Merkmale der Ausweichung lassen sich in der Kürze nicht bestimmen; ich muß daher diejenigen, welche hierüber belehrt seyn wollen, auf die zweite Auflage meiner Anweisung zum Generalbassspielen verweisen, weil ich kein anderes Lehrbuch kenne, worin von diesem Gegenstande so ausführlich gehandelt worden ist.

§. 136.

Die harte Tonart unterscheidet sich von der weichen unter andern hauptsächlich durch die Terz, welche letztere in der harten Tonart (d. h. von dem jedesmaligen Haupttone an gerechnet) groß, in der weichen aber klein ist.

Um dies näher erklären zu können, rücke ich hier den Anfang von vier Tonstücken ein.

1) Hauptton C.

2) desgleichen:

3) Hauptt. G. 4) desgl.



Da bey 1) die sogleich im ersten Akkorde vorkommende Terz von C (nämlich e) groß, und die bey 2) der Vorzeichnung nach es, folglich klein ist: so liegt im ersten Falle die harte, im zweyten aber die weiche Tonart zum Grunde; oder wie man sich gewöhnlicher ausdrückt: No. 1. geht aus C dur, und No. 2. aus C moll.*) Eben so erkennt man in dem Beispiele 3) aus der großen Terz h — von dem angenommenen Haupttone G — die harte, aus der kleinen Terz b unter 4) aber die weiche Tonart G.**)

§. 137.

*) Abgekürzt schreiben Einige anstatt dur: #, und für moll: b, z. B. C dur: C #; A moll: Ab u. s. w. Daß diese Abkürzung, die man wohl von einem ehemals angenommenen Grundsätze (s. die zweite Note zu §. 138.) beybehalten haben mag, gegenwärtig nicht mehr passend ist, erhellet aus diesen Beispielen: Es #, Hb, B # u. Besser schreibt man das für: Es dur, H moll, B dur u. s. w.

**) Die Terz kommt zwar, wie man aus den Beispielen 3) und 4) sieht, nicht immer sogleich bey dem ersten Griffe vor; aber lange pflegt sie gewöhnlich nicht auszubleiben. Woraus sich aber der jedesmalige Hauptton selbst erkennen läßt, das wird so eben folgen.

§. 137.

Aus dem, was oben von den versetzten Tonleitern gesagt wurde, läßt sich leicht einsehen, daß bey jedem Dur- und Molltone — nur C dur und A moll ausgenommen — gewisse Versetzungszeichen nöthig sind, die man zu Anfange eines Tonstückes (oder bey jeder Notenreihe) anmerket, und zusammen die Vorzeichnung nennt.*) Aus dieser Vorzeichnung und aus der letzten Bassnote läßt sich der Hauptton eines Stückes am sichersten erkennen; denn auf die Harmonie, Modulation u. dgl. kann man den Anfänger nicht verweisen.

Den Hauptton aus der letzten Note erkennen wollen, mag zwar nebenbeygut seyn; nur ist diese Note allein ein sehr trügliches und noch überdies kein allgemeines Merkmal.

Trüglich ist es, weil manches einzelne Tonstück nicht mit demjenigen Takte, welcher seinem Plaze nach der letzte ist, sondern in der Mitte zc. schließt, (wie bey einem Da Capo, dal Segno etc.) oder weil es vielleicht in einem Nebentone aufhöret, auch wohl durch eine kürzere oder längere Einleitung mit dem Folgenden verbunden wird u. s. w.. Ich könnte eine Menge Beispiele von der Art anführen, wenn es mir nöthig zu seyn schien, eine so unleugbare Sache erst zu beweisen. Wer nicht davon überzeugt seyn sollte, der nehme irgend eine Sammlung Sonaten von C. P. E. Bach, Süssler, C. W. Wolf zc. vor sich, und er wird finden, wie trüglich es ist, den Hauptton eines Stückes in jedem Falle aus der letzten Note erkennen wollen.**)

Nicht allgemein ist dieses Merkmal, weil bey einer vollständigen Harmonie doch nicht alle Stimmen am Ende eines Tonstückes den Hauptton haben können. Wie soll nun der, welcher die zweyte Violine, die Violen, die zweyte Flöte, Horn zc. spielt, oder auch der, welcher den Alt oder Tenor singt, aus seiner letzten Note den Hauptton erkennen? — Bey Klavierstücken müßte dies die letzte Bassnote entscheiden, und doch würden sich, wie ich schon erinnert habe, auch hierbey manche Ausnahmen finden. Ueberdies könnte die letzte Bassnote allein

*) „Könnte man aber nicht die jedesmal erforderlichen Versetzungszeichen erst im Stücke selbst unmittelbar vor die Noten setzen, und auf diese Art die so genannte Vorzeichnung zu Anfange eines Tonstückes ganz entbehren?“ Ja freylich könnte man dies. Aber den Lernenden, welcher diese Frage anwirft, lasse man nur etwa ein Tonstück aus E oder Es dur ohne Vorzeichnung abschreiben, und die nöthigen Versetzungszeichen jedesmal vor die Noten setzen; er wird sodann einsehen, daß es dem Auge beschwerlich werden müßte, wenn man, anstatt der drey oder vier vorgezeichneten Versetzungszeichen, deren auf jeder Zeile ungleich mehrere zu übersehen hätte. — Bloß also zur Erleichterung für den Spieler bedient man sich der Vorzeichnung.

**) Das bekannte Sprichwort: In fine videtur, capus toni, (am Ende sieht man, aus welchem Tone das Stück geht,) ist sonach gegenwärtig nicht mehr in jedem Falle wahr. Eigentlich aber bezog sich dieses Sprichwort wohl vorzüglich auf die Tonarten der Alten. Und auch dabey gab es zuweilen Ausnahmen; dies beweisen unter andern die Kirchenmessen zu den Liebern: Christ, unser Herr, zum Jordan kam zc. Also heilig ist der Tag zc. O großer Gott von Macht u. a. m.

allein doch nur den Hauptton, aber nicht die Tonart (hart oder weich) anzeigen; folglich muß hierin doch immer wi. der die Vorzeichnung entscheiden helfen; ob ich sie gleich, einiger Ausnahmen wegen, auch nicht zum einzigen Merkmale anzunehmen verlange.

Gesicht aber, aus der lezt. Note ließe sich jedesmal ganz zuverlässig der Hauptton erkennen, so würde ich sie doch dessen ungeachtet — wenigstens wenn der Schüler bereits einige Kenntnisse erlangt hätte — nicht zum Merkmale annehmen lassen. Denn brauchte der Lernende, um den Hauptton zu erfahren, bloß nach der lezten Note zu sehen, und weiter nicht darüber nachzudenken, so würde er wieder nur mechanisch handeln, und dabey seine Einsichten nicht erweitern.

§. 138.

Die Vorzeichnung aller Dur- und Molltöne habe ich in den folgenden beyden Zeilen nach der zunehmenden Anzahl der Kreuze und Bees angezeigt.

(Dur- und Molltöne mit Kreuzen:)

1) Cdur. 2) Gd. 3) D. 4) A. 5) E. 6) H. 7) Fis. 8) Cis.

A moll.	Em.	H.	Fis.	Cis.	Gis.	Dis.	Ais.
Leitton: gis. *)	dis.	ais.	eis.	his.	fisis.	ciscis.	gisgis.

(Dur- und Molltöne mit Bees:)

1) Cdur. 2) Fd. 3) B. oder: 4) Es. 5) As. 6) Des. 7) Ges. **)

A moll.	D m.	G.	C.	F.	B.	Es.
Leitton: gis.	cis.	his.	h.	e.	a.	d.

Hier:

*) Unter dem Leitton, (welcher auch die Charakteristische oder tonbezeichnende Note, das *Semitonium modi* oder *octavae*, französisch *ton* oder *note sensible* u. genannt wird,) versteht man die große Septime, oder den halben Ton unter der Oktave der jedesmaligen Tonica, folglich in C das h. in G das fis. in B das a u. weil das *Semitonium modi* gleichsam in die Tonica leitet oder führet. Denn wer von dem Haupttone bis zur großen Septime, folglich z. B. in C aufwärts bis zu h spielt, der wird fühlen, daß dieses h in das c leitet, oder daß man nach dem h das c. mithin nach g, a, h, c, d, e, fis das g erwartet u. s. w. Außerdem giebt es noch verschiedene andere Leitöne, die aber hier — wo bloß von den unterscheidenden Merkmalen der Dur- und Molltöne mit gleicher Vorzeichnung die Rede ist — nicht in Betrachtung kommen.

**) Es ist unrichtig, die Töne, welche Kreuze vorgezeichnet haben, Dur- und die mit Bees Molltöne zu nennen. Denn außer das C dur und A moll weder zu der einen noch zu der andern Klasse gehörend, wird diese irrige Meinung auch schon dadurch widerlegt, daß einerley Vorzeichnung allemal einen Dur- und Mollton zugleich bezeichnet. — Ehedem war die gedachte

Hieraus sieht man, daß Cis dur und Ais moll, anstatt der sieben Kreuze in der ersten Zeile unter 8), auch als Des dur und B moll, wie in der zweiten Zeile bey 6), bequemer mit fünf Beenen, Fis dur und Dis moll aber, statt der sechs Kreuze, als Ges dur und Es moll, mit sechs Beenen vorgezeichnet werden können. In den beyden genannten Molltönen — woraus aber nur wenige ganze Tonstücke gehen, obgleich bey einzelnen Stellen zuweilen darein ausgewichen wird — pflegt man sich auch gewöhnlich der Vorzeichnung mit Beenen zu bedienen. Uebrigens ist in Ansehung der vorgezeichneten oder wesentlichen Versetzungszeichen noch zu merken, daß sie sich nicht bloß auf diejenigen Noten, welche in dem Liniensysteme auf derselben Stufe stehen, sondern überhaupt auf jede Note gleiches Namens beziehen. Wenn also z. B. auf der Stufe des eingestrichenen f ein \sharp vorgezeichnet ist, so wird durch dieses \sharp zugleich — auch sogar bey verändertem Schlüssel — jedes andere im Tonstücke vorkommende f um einen halben Ton erhöht. Mitthin ist es auch in Absicht auf die Bedeutung gleichgültig, ob das es auf der zweiten, oder über der fünften (obersten) Linie, das des aber, wie unter 5), zwischen der ersten und zweiten, oder auf der fünften Linie vorgezeichnet steht u. f. w.

Es hat wenig Nutzen, wenn man den Anfänger die Vorzeichnung eines jeden Tones auswendig lernen läßt. Denn wie viele Zeit geht darüber hin, und wie bald vergißt der Schüler wieder, was er mit vieler Mühe bloß seinem Gedächtniß anvertraute! Besser ist es daher, wenn man ihm die §. 129 und 130. angezeigten Gründe, warum jeder Ton die auf der vorhergehenden Seite bemerkte Anzahl Kreuze oder Bee vorgezeichnet haben muß, vorher genau bekannt macht. Ueberdies giebt auch diese Methode abermals eine gute Gelegenheit zum Selbstdenken.

Damit der Schüler die zu jedem Tone erforderliche Vorzeichnung selbst finden lerne, lasse man ihn von dem angenommenen Haupttone bis zur Oktave desselben auf jede Stufe eine Note ohne Versetzungszeichen schreiben. Zuerst wählt

dachte unrichtige Benennung ziemlich allgemein, wie man aus der folgenden, in Adlung's Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, nach der Hüller'schen Ausgabe S. 257. befindlichen Stelle sieht. „Vorzeiten richtete man seine Gedanken nicht auf die Größe der Intervallen; sondern wenn ein oder mehrere b vorgezeichnet waren, hieß es moll, die Terz „mochte groß oder klein seyn. So hieß z. B. unser F dur damals cantus mollis. Wenn „aber ein oder mehr Kreuzchen voran stunden, so war es ein Durton, wenn gleich die „Terz klein war. So hieß damals unser H moll cantus durus. War gar nichts vorgezeichnet, so war es modus naturalis, wie vergleichen nur ist C dur und A moll.“ Daß aber auch neuere Tonsetzer sich zuweilen auch so ausdrücken, dies sollte man freylich nicht erwarten. Und doch befindet sich unter andern in zwey gesprochenen Sonaten von Czerny's, Oeuv. 18. S. 10. über F dur mit einem b (nach D dur mit zwey Kreuzen) die Ueberschrift: Minore, (moll.) —

wählt man dazu etwa die harte Tonleiter von G. Da nun von g bis g ohne Versetzungszeichen die Folge der ganzen und halben Töne so wäre, wie hier:

ganzer: ganzer: halber: ganzer: ganzer: halber: ganzer Ton:
 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8
 g a h c d e f g

so wird der Lernende leicht einsehen, daß bloß der zweite halbe Ton nicht auf die siebente und achte Stufe fällt, und daß sonach nur auf der siebenten Stufe f, um die große Septime zu erhalten, ein \sharp nothwendig wird, welches also die ganze Vorzeichnung von G dur ausmacht. Denn a ist ohne Versetzungszeichen die erforderliche große Sekunde von dem angenommenen Haupttone G, h die große Terz, c die reine Quarte u. s. w. Nun nehme man die Quinte von G, nämlich D, wobey außer dem schon vorhandenen \sharp vor f, aus dem angezeigten Grunde, auch eins auf der siebenten Stufe s hinzu kommen muß; folglich hat D dur zwey Kreuze vorgezeichnet. Nach D folgt die Quinte A mit dem hinzu gekommenen gis; von A ist die Quinte E, und so durch reine Quinten weiter bis zum Cis.^{*)}

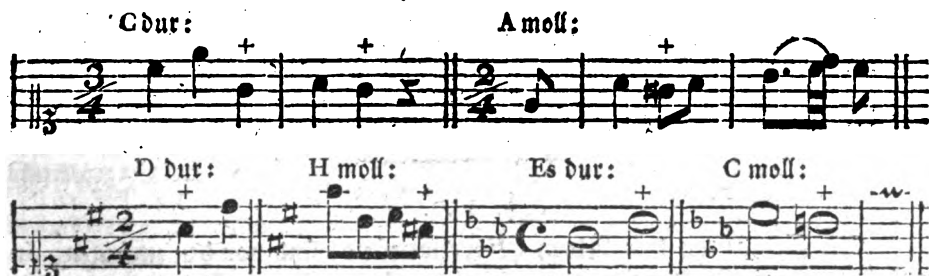
Jetzt lasse man wieder von C dur anfangen, und die Quinten abwärts, nämlich zuerst F ic. nehmen. Hiervon ist g ohne Versetzungszeichen die erforderliche große Sekunde, a die große Terz; nur h wäre die übermäßige Quarte. Um nun dafür die reine Quarte zu erhalten, wird auf dieser vierten Stufe, (vom angenommenen Haupttone F,) nämlich vor h, ein \flat nöthig. Die übrigen Intervalle haben insgesammt das ihnen zukommende Verhältniß zu dem Haupttone, und bleiben also unverändert. Folglich hat F dur nur ein \flat vorgezeichnet. Von der nächsten reinen Quinte abwärts, welche B ist, kommt ebenfalls auf der vierten Stufe E ein \flat hinzu, daß also B dur zwey \flat es, eins auf der Stufe H, das andere auf E, vorgezeichnet hat. Nach B folgt Es mit \flat es und as ic.

Die Vorzeichnung der Molltöne hat der Lernende zugleich mit gefunden. Denn aus dem S. 128. eingerückten Schema sieht man, daß mit jedem Durtone der um eine kleine Terz tiefere Mollton, z. B. mit G dur E moll, mit F dur D moll ic. einerley Vorzeichnung hat. Deswegen pflegt man auch zwey solche Tonarten verwandte oder lieber Paralleltönarten zu nennen.

Nun ist also nur noch zu untersuchen, ob ein Tonstück aus einem gleich bezeichneten Dur- oder Molltone, z. B. aus C dur oder A moll, aus F dur oder D moll ic. gehe. Hierin entscheidet, außer der letzten Bassnote — sehr wenige

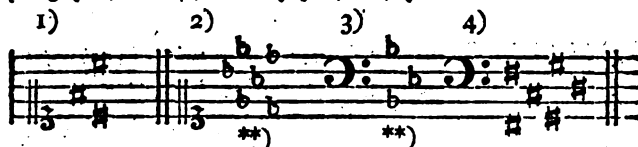
*) „Warum aber nach lauter reinen Quinten? „Weil dies die leichteste Methode und zugleich die natürlichste Folge oder Verwandtschaft der Töne (Tonleitern) ist. Um den Grund dieser Verwandtschaft einzusehen, darf man nur die Tonleitern mehrerer Töne mit einander vergleichen. Man wird sodann finden, daß außer der so genannten Paralleltönart — von oben in der Anmerkung sogleich mehr vorkommen wird — die Tonleiter der Quinte auf- und abwärts mit dem jedesmal angenommenen Haupttone, in Ansehung der Vorzeichnung, am meisten übereinkommt, oder mit ihm im ersten Grade verwandt ist. C dur z. B. hat nichts, G dur aber nur Ein \sharp vorgezeichnet, folglich ist G dur mit C einen Grad näher verwandt, als D dur, welches letztere zwey Kreuze vorgezeichnet hat u. s. w. Eben so verhält es sich mit den Quinten abwärts. F dur, als die von C abwärts liegende Quinte, hat nur ein \flat vorgezeichnet, und ist daher mit diesem C näher verwandt, als B dur u. s. f. Jetzt wird man einigermassen einsehen, was die Tonlehrer unter der Verwandtschaft der Töne oder Tonleitern verstehen. Die nähere Untersuchung dieses Gegenstandes gehört in ein theoretisches Lehrbuch.

zweifelshafte Fälle ausgenommen — vorzüglich der in dem Schema S. 128. jedem Molltone beigefügte Leitton. Wenn nämlich in einem Tonstücke gar nichts vorgezeichnet ist, so kann es nur aus C dur oder aus A moll gehen. Kommt nun, besonders zu Anfange und gegen das Ende desselben, häufig gis vor, so läßt sich daraus mit ziemlicher Gewißheit schließen, (Ausnahmen davon giebt es aber sehr selten,) daß ein solches Tonstück nicht aus C dur, sondern aus A moll gehe. Denn in C dur würde das zur Tonleiter gehörige g vorkommen.*). Eben so findet man in D moll häufig cis, in H moll ais, in C moll h u. welche Töne in den Durtonen mit der nämlichen Vorzeichnung entweder gar nicht, oder wenigstens in den ersten und letzten Takten nur sehr selten, und gleichsam bloß im Vorbeigehen vorkommen. Zur nähern Erläuterung folgen hier einige kurze Beispiele, worin ich die entscheidenden Töne mit einem + über der Note bemerkt habe.



Hieron läßt sich die Anwendung leicht auf andere Fälle machen.

Anm. 2. Wenn man den Hauptton aus der Vorzeichnung erkennen will, so muß man dabey nicht bloß auf die Anzahl der vorgezeichneten Kreuze oder Bees sehen, sondern ob dadurch auch wirklich verschiedene Töne angedeutet werden. Denn manche Komponisten (und Notenschreiber u.) pflegen ein oder das andere Versetzungszeichen doppelt vorzuzeichnen, z. B.



Daß hier bey 1) cis, bey 2) es und des, bey 3) b, bey 4) fis und gis doppelt, folglich einmal überflüssig, vorgezeichnet sind, kann einen Irrthum verursachen, wenn man z. B. bey 1) drey wirklich verschiedene Kreuze zu sehen glaubt, und anstatt D dur oder H moll, A dur oder Fis moll vermuthet.

N 2

So

Der Leitton in der harten Tonart kann hierbei nicht zum entscheidenden Merkmale dienen, weil die Paralleltonarten einen solchen Ton in gewisser Rücksicht, nämlich in ihren Tonleitern, mit einander gemein haben. So gehört z. B. das fis, als die charakteristische Note oder die große Septime von G, so wesentlich zur Tonleiter von E moll, als zu der von G dur. Mit dem jedesmaligen Leitton der weichen Tonart, z. B. mit dis (als Leitton von E moll) ist das nicht der Fall; denn in die Paralleltonart G dur gehört kein dis.

*) Sei Sonate per Cembalo etc. composte da C. F. E. Bach, op. II. n. a. m.

So wie aber Einige die Versetzungszeichen verdoppeln, so pflegen hingegen Andere (besonders ältere) Komponisten aus der Vorzeichnung einiger Moll: auch wohl Durttöne ein Versetzungszeichen wegzulassen, und es jedesmal vor die Note zu setzen. Unter andern findet man auch noch in Grauns Tod Jesu bey F moll und As dur nur drey Bee vorgezeichnet. Da dies aber in den Büchern neuerer Komponisten gar nicht, oder nur sehr selten geschieht, so kann der Lernende die obige Vorzeichnung immer als Regel annehmen; die Ausnahmen davon können ihm bey vorkommenden Fällen bekannt gemacht werden.

Oben so gehöret die Art, in den Molltönen die charakteristische Note mit in der Vorzeichnung anzudeuten, und z. B. bey E moll, außer *es*, noch *dis*, bey G moll *b*, es und *es* zu den noch seltnern Ausnahmen; ob sich gleich manches für, aber auch vieles wider diese Bezeichnung sagen läßt. Da übrigens unter der Vorzeichnung aller Molltöne nicht die große, sondern die kleine Septime, z. B. in A moll *g*, in D moll *c* u. mit begriffen ist, so wird der Analogie nach bey einigen Molltönen, z. B. bey C u. auf der Stufe *b* u. ein *b* mit vorgezeichnet, welches bey dem vorkommenden Tritone durch ein *q* wir derrufen werden muß.

§. 139.

Die Tonarten der Alten (Kirchentöne) sind von den unsrigen, in mehr als einer Rücksicht, sehr verschieden.* Gegenwärtig hat man sie größtentheils nur noch in Kirchengesängen (Choralen) beygehalten; ich will daher — da ohnehin in diesen Büchern sehr weiltäufig davon gehandelt wird — nur so viel darüber anmerken, daß der Lernende von diesen Tonarten wenigstens den Hauptsache nach einen Begriff bekomme.

§. 140.

Die Anzahl dieser Tonarten belief sich, mit allen Unterabtheilungen, auf zwölf oder fünfzehn; jedoch waren einige darunter wenig von einander verschieden. Man merke sich daher nur folgende sechs Haupttonarten, die ihre Benennung von den griechischen Provinzen, worin sie am meisten üblich waren, erhalten haben, nämlich: 1) die Ionische oder Iastische, 2) die Dorische, 3) die Phrygische, 4) die Lydische, 5) die Mixoly-

dis

*) Ich nehme hier das Wort Tonart in der jetzt gewöhnlichen Bedeutung desselben. In wie fern aber Tonart und Oktavengattung bey den Griechen von einander verschieden waren, dies findet man in Marpurgs krit. Einleitung in die Geschichte u. der alten Musik, S. 121. ff. und im ersten Bande der allgemeinen Geschichte der Musik von Forkel, S. 339. sehr bestimmt angezeigt.

*) Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte u. der alten Musik, S. 123. ff. Forkels allgemeine Geschichte der Musik, erst. Band, S. 340.

Dörche, *) G die Neotische. (Gemeinlich wird jedoch die dorische Tonart für die erste, die Ionische hingegen für die letzte angenommen.)

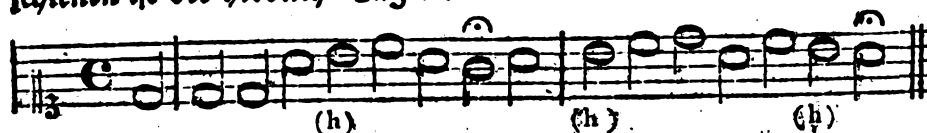
141.

Alle Melodien in der jonischen (jastischen) Tonart haben ihren Anfang von c bis c, wie das Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her zc.



(Man sieht hieraus, daß die jonische Tonart das Muster unserer harten Tonleiter ist; nur kann in einer solchen Melodia streng genommen kein Versetzungszeichen, folglich kein *his*, *gis*, *b* zc. vorkommen, sondern sie ist bloß auf die Töne c, d, e, f, g, a, h, c eingeschränkt.)

Die Dorische, von d bis d, ohne Versetzungszeichen, z. B. Erschienen ist der herrlich Tag zc.



(Sonach sollte man eigentlich auch nicht sagen: diese Choralmelodie geht aus D moll; sondern: sie ist Dorisch, oder: sie steht in der dorischen Tonart.)

Die Phrygische, von e bis e, ohne Versetzungszeichen, folglich weder E dur, noch E moll, z. B. Erbarm' dich mein, o Herre Gott zc.



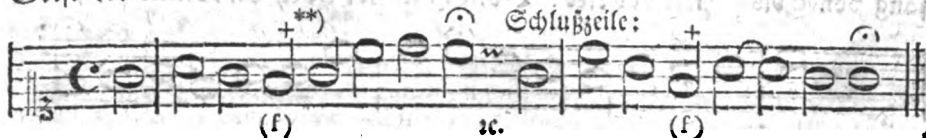
Die Lydische, von f bis f, ohne Versetzungszeichen, kommt ächt in keiner Kirchenmelodie mehr vor. Die ursprünglich in dieser Tonart gesungen

*) Conrad Matthäi setzt, in der Schrift: „Kurzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis musicis etc.“ diese Tonart von den Mikrolydiern her, obgleich die Bewohner dieser Provinz außer ihm niemand kennt. — Wahrscheinlicher dürfte dieses Wort wohl aus *mixtus Lydus* (*madus*), d. i. eine vermischte lydische Tonart, zusammengesetzt seyn.

**) Des Rammes wegen sind die übrigen, hierzu nicht nöthigen, Taktstriche weggelassen. Auch richte ich die, zum Theil ziemlich langen, Melodien nicht ganz ein.

ten Ueber werden gegenwärtig, nach Art der Ionischen, mit der reinen Quarte (b) gesungen; da dieses Intervall hingegen in der Lydischen Tonart übermäßig (h) seyn mußte.*)

Die Mixolydische, von g bis g, ohne Versetzungszeichen, folglich weder G dur, noch G moll, z. B. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist 2c.



Die

*) Unter den Notenbeispielen zu dem Choral: Systeme vom Abt Vogler befindet sich jedes Tab. III. und No. 107. eine, aus alten schwedischen Choralbüchern entlehnte, acht lydische Kirchenmelodie, die aber in hiesiger Gegend wohl nicht bekannt ist.

*) Das mit + bemerkte f, welches unter dem Haupttone G liegt, zeigt die so genannte plagalische Behandlung dieser Tonart an. So auch das unter dem Haupttone A liegende g und e in dem folgenden Beispiele. Setze von den oben namentlich angezeigten sechs Haupttonarten, die auch authentische (echte, ursprüngliche, selbstständige 2c.) genannt werden, hat nämlich noch eine plagalische, (entlehnte, davon hergeleitete, oder eine Nebentonart.) Die Verschiedenheit dieser Haupt- und Nebentonarten besteht vorzüglich darin, daß die Tonleiter einer authentischen Tonart den Umfang von dem Haupttone bis zur Oktave desselben hat; da hingegen die Tonleiter einer plagalischen Tonart in der Quarte unter dem Haupttone anfängt, und bis zur Quinte über demselben geht, nämlich so:

Authentisch:

Plagalisch:

Ionisch:	C, d, e, f, g, a, h, c.	G, A, H, C, d, e, f, g.
Dorisch:	D, e, f, g, a, h, c, d.	A, H, C, D, e, f, g, a.
Phrygisch:	E, f, g, a, h, c, d, e.	H, C, D, E, f, g, a, h.
Lydisch:	F, g, a, h, c, d, e, f.	C, D, E, F, g, a, h, c.
Mixolydisch:	G, a, h, c, d, e, f, g.	D, E, F, G, a, h, c, d.
Neolisch:	A, h, c, d, e, f, g, a.	E, F, G, A, h, c, d, e.

(Zu mehrerer Deutlichkeit habe ich so wohl den jedesmaligen Hauptton selbst, als auch die in den plagalischen Tonarten unter demselben liegenden Lüne durch große Buchstaben bezeichnet.) Ob es nun gleich scheint, daß z. B. die plagalische ionische Tonart von der mixolydischen — die ebenfalls den Umfang von G bis g hat — nicht verschieden sey: so ist doch dies keinesweges der Fall. Denn außer andern, hier nicht genauer zu bestimmenden, Verschiedenheiten in Ansehung der Modulation 2c. endigt sich auch eine Melodie, welche in der plagalischen ionischen Tonart gesetzt ist, gemeiniglich mit dem Haupttone G selbst; da hingegen eine in der mixolydischen Tonart komponirte Melodie in g schließt. Eben dies gilt, mit gehörigen Abänderungen, auch von den übrigen Haupt- und Nebentonarten, die einander gleich zu seyn scheinen. Anstatt des Wortes plagalisch bedient man sich, zur Benennung einer solchen Nebentonart, auch des griechischen Wortes Hypo, (unter,) z. B. hypodionisch, hypodorisch u. s. w. weil nämlich, wie schon gesagt, die Tonleitern dieser Nebentonarten unter dem Haupttone anfangen. Folglich gehen die Melodien in einer plagalischen Tonart tiefer, als die in der nämlichen authentischen. — Es liegt außer meinem Plane, mich hier auf eine nähere Erklärung dieses Gegenstandes einzulassen. Nur noch dies bemerke ich, daß der Abt Vogler auf seinen Reisen bey den Armeniern eine Tonart von H (ohne fis 2c.) hörte, die er in dem Choral: Systeme, S. 23, 33, 88. die Mixophrygische nennt. Er erklärt die bekannte Melodie zu dem Kirchenliede: Ach Gott! vom Himmel sieh darein 2c. für Hypomixophrygisch.